

TERRITORIOS DE CIUDAD: RUINAS, DESPOJOS, DETRITUS Y LA TEATRALIZACIÓN
DE LO DECADENTE, LO INCIERTO, Y LO TURBIO DEL DRAMA URBANO

TESIS DE MAESTRÍA

Por:

JUAN DIEGO ZULUAGA GALLEGO

Director:

FABIÁN BETHOVEN ZULETA

MAESTRÍA EN ESTÉTICA

Departamento de Estudios Filosóficos

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Sede Medellín, 2016

La desgarradora situación del hombre de nuestro tiempo puede asumirse únicamente desde el previo reconocimiento del absurdo de la existencia y mediante la búsqueda, más allá de las apariencias inmediatas, de la realidad oculta de ese mundo insólito, que solo puede emerger del macilento, incoloro, diario vivir, de la prosa cotidiana (Freidel, 1987)

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
1. EL DRAMA URBANO, ESCRITURAS TEATRALES DEL LÍMITE.....	5
1.1. La (des)composición de los sentidos en la ruina(s) de la ciudad	10
2. PERSPECTIVA TEÓRICA.....	15
2.1. La Crítica del Teatro	22
2.2. Una Cartografía del Teatro analizado	26
2.3. La perspectiva estética del drama en la inflexión del conflicto urbano.	44
2.4. Por una estética de la presencia (Lanceros, 2010)	46
3. GEOPOÉTICAS DEL JUEGO DE LA COMPO/DESCOMPOSICIÓN DEL DRAMA URBANO EN EL LENGUAJE TEATRAL.....	50
3.1. PRIMERA COMPOSICIÓN: La Ciudad y el Teatro en el plano de la (Re)presentación	56
3.2. SEGUNDA COMPOSICIÓN: La Conturbación del Drama Urbano	65
3.3. (DES)COMPOSICIÓN DE LAS DRAMATURGIAS URBANAS	72
3.3.1. PRIMERA DESCOMPOSICIÓN: De los Sentidos (o Las máscaras del poeta en el descenso a los territorios lúgubres de la ciudad).....	77
3.3.2. SEGUNDA (DES) COMPOSICIÓN: Del Límite de la representación (o Teatro de la crueldad)	82
3.3.3. TERCERA (DES) COMPOSICIÓN: La desmesura en la Ciudad (o de la Teratosofía) ...	95
La Máquina Hamlet	103
3.3.3.1. La Niña-Lagartija o Una Verónica en la Cara	107
4. CONCLUSION.....	115
5. TEATRO ANALIZADO	119
6. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	120
7. BIBLIOGRAFÍA	121

INTRODUCCIÓN

La Ciudad entendida bajo la concepción de ruina a partir del acontecimiento que constituyen las practicas teatrales, nos servirán para abordar la ciudad de Medellín y hacer una lectura de ella en la perspectiva de ver los resquebrajamientos, las rupturas de los procesos de urbanización, modernización hacia finales del siglo XX y principios del nuevo milenio, como problema estético que deja ver ese espacio en el que los cuerpos, sus habitantes, entran en una relación de afección ruinosa, deviene seres ruinosos.

En el devenir, en el movimiento de “llegar a ser”, en el acontecer, es donde nos interesa centrar la mirada para pensar las fracturas del proyecto moderno de la ciudad de Medellín, que desde los años 80’ irrumpe con la urbanización en medio de constantes fluctuaciones de personas, entre el campo y la ciudad, desplazamientos, emplazamientos, violencias ciudadinas, que configuran una ciudad que se disuelve en las postrimerías del siglo XX para dar entrada al nuevo milenio, como una ciudad planetaria, total, totalizante.

La práctica teatral es un dispositivo de agenciamiento, donde ese acontecer ciudad en disolución se efectúa. Este análisis es al que queremos llegar como posibilidad de leer la ciudad en las dramaturgias y puestas en escena de una parcela del teatro medellinense. El teatro como práctica estética, nos instaura un manera de ver el mundo, de representar-nos; en su forma de acontecer reivindica el carácter inscriptor que tiene toda experiencia artística, se hace cuerpo, territorio del pensamiento. Como posibilidad de metáfora de la ciudad ruina(s), el escenario ruinoso, será para nosotros la posibilidad de configurar un espacio tiempo de la ciudad donde los habitantes, hemos devenido ruindad(es).

La experiencia artística en función de un análisis estético en sus elementos dramaturgicos y puestas en escenas, opera como una *metáfora epistemológica*.

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (Eco, 1994)

Tomamos el teatro como una *metáfora epistemológica* de aquello que identificaremos como ciudad-ruina(s). Por tratarse de un problema-estudio en el terreno de la estética, optamos por el teatro para extraer de él su génesis, la representación en tanto acontecimiento, acercándonos al individuo, al ser en la ciudad, individuo que habita las ruinas, que es en sí ruina. El ser agónico, el ser en acción, una acción que entenderemos como el habitar. Ser arrojados al mundo, el ser desterritorializado provocará constantes configuraciones de su individuación como resultado de múltiples acontecimientos. En el acontecer el individuo tiene que habérselas con la catástrofe, como el *agón* griego, es el individuo quien encarna la catástrofe en una relación dinámica con otro-s en el plano de la ciudad organizada. Ruina(s) y acontecimiento como producción poietica bordean desde un lugar liminal, pongamos como caso la práctica teatral, la ciudad, el habitar, el ser ciudad, o ser en la ciudad, para ir allanando la pregunta ontológica del individuo en las sociedades actuales.

Usaremos la palabra *teatralidad* para referirnos a las formas, maneras de hacer y pensar el teatro y su relación con diferentes territorialidades. En este sentido considerar la *Dramaturgia* en el sentido del entramado de la creación de una compleja red de hilos, en lugar de uniones simples, como una dramaturgia del espectáculo o “arte total” (texto literario, gestos, movimientos, acciones, escenografía, actores, iluminación, música, espacio arquitectónico, espacio escénico, espectadores) noción que resquebraja toda posibilidad de representación clásica, como señala Eugenio Barba: “*La dramaturgia del espectáculo se presenta como un entramado en una concatenación y simultaneidad de diferentes núcleos de acciones o episodios; por otro, como co-presencia en profundidad de diferentes estratos, cada uno dotado de su propia lógica y de su peculiar manera de manifestar la vida (...) una manera de pensar la vida*” (Barba, 2000), que permite comprender el espectáculo como una “*composición teatral*” que en un cierto sentido es ejecutada tanto por el actor como por el director y el espectador; ejecuciones que remiten a un organismo vivo en el cual tienen que individuar no solo las partes, sino también los niveles de organización, y luego sus relaciones.

La Dramaturgia entendida como los *diferentes niveles de organización de un espectáculo*, como *Composición teatral*, está estrechamente ligada al *efecto de realidad* que produce la *irrealidad del teatro*, lo que está dado en el espacio teatral, no es jamás una imagen del mundo, sino *la imagen de una imagen*. Lo que se “imita” no es el mundo, sino el mundo reconsiderado según la ficción y dentro del marco de una cultura y de un código. Es preciso entonces abordar la noción de la escritura como límite donde se pone en relieve la crítica del teatro.

¿Qué es el teatro? Una especie de Máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tiene un carácter peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente, en un determinado momento del espectáculo, recibimos al “mismo” tiempo seis o siete informaciones, pero algunas de esas informaciones se mantienen, mientras que otras cambian; estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos (Barthes, 2009)

Arte y ciudad, propuesta epistémica que rastrearemos en la encrucijada de la representación de un tiempo llamado del desencanto, las postrimerías del siglo XX, tiempo que signara nuestra época actual. “*Si ya no hay sujeto, sino hombres que están “sujetos” a prácticas tecnológicas, mediáticas, y que se comunican virtualmente entre sí no solamente números, grafos e imágenes en el hipertexto de la comercialidad universal, sino también y muy especialmente sus miserias, sus miedos y sus fobias, su soledad y sus frustraciones; “en un palabra, si –por seguir con el término- el sujeto postmoderno son las prácticas”* (Félix Duque), la noción de *producción de poésis* desde la práctica teatral es una posibilidad para adentrarnos en el estudio de la ciudad ruina(s).

1. EL DRAMA URBANO, ESCRITURAS TEATRALES DEL LÍMITE

La cuestión planteada por este trabajo de investigación, es la de reconocer en la dramaturgia urbana contemporánea, la fractura del lenguaje moderno y su inscripción en la ciudad. Focaliza la emergencia de un pensamiento que hace del detritus la materia prima de la interpretación estética de la caída y el descenso o pasaje del hombre por los territorios nómadas y las experiencias de crisis.

A diferencia de otras interpretaciones que se solazan en las causalidades del conflicto de intereses, en los motivos de los fracasos o en las razones políticas de los disentimientos éticos y las disidencias morales fabricadas por las creencias, este trabajo sitúa como campo o foco de contemplación el espacio existencial de lo humano, donde la falta, el quiebre o la distorsión de las coordenadas fijas, dibujan las encrucijadas de la conciencia, rastrean los laberintos emocionales del psiquismo, los bordes del antagonismo; que aunque indescifrables, dejan otear la fuerza del grito, escuchar las voces infecundas del silencio o el exilio, los gestos del cuerpo contorsionado y conjurar los lenguajes del destierro y del olvido.

La ruina urbana, como las palabras desgastadas, desusadas o reinventadas, guardan en sus despojos la memoria de sus figuras. Aunque la descomposición de la cosa, lleva ruina a su existencia material, no ocurre así con su imagen-pensamiento (garavito, textos escogidos, 1999) que como el Ave Fénix permanece en el ser del lenguaje que es la palabra.

Por eso es siempre válido atender a lo que se puede presumir en relación a las etimologías de las palabras. En ellas se halla impresa alguna decisiva revelación

de lo que una palabra nos sugiere. Y nos aproxima a la realidad o existencia de la *cosa* a la cual la palabra se refiere. (Trías, 2000)

Sin embargo, la condición agonística de la palabra, dado que su existencia solo es dable por la experiencia de las fuerzas en las cuales aventura su nacimiento, plantea a la investigación una cuestión siempre eludida por los cánones de la razón científica, que en sus diversas acepciones da por sentado un vínculo lógico e inmanente aportado por una revelación trascendente de carácter misterioso. La palabra en el teatro, al acoger esta condición agonística del lenguaje y del pensar experimental de lo humano, plantea a este ejercicio investigativo, un trabajo de lectura e interpretación de la escritura teatral, en su incursionar por fronteras de la experiencia humana, donde la razón inspirada en las lógicas inmanentes de la revelación (sea ella científica, teológica, política, o filosófica), sólo reconoce desechos inservibles e inútiles.

Para esta investigación, el trabajo de exploración propone un acercamiento a la escritura teatral como lugar de reciclaje y espacio liberado de lo que Eugenio Trías nombra como coartadas hermenéuticas y filológicas. Y en esta línea, integra una crítica de la ciudad, entendida como crítica de la crítica, dado que es asumida como el espacio referencial de disputa de las racionalidades de la revelación, y por lo tanto puede interpretarse como centro gravitacional de debate y confrontación de la razón fronteriza, en su des-composición.

1.1. La (des)composición de los sentidos en la ruina(s) de la ciudad ¹

Descomponer equivale a segmentar las partes de un compuesto, averiar, desordenar y desbaratar, la separación (des) trae una nueva conjunción, otro compuesto. Esta descomposición que para la ciencia implica desechar, nos obliga a distanciarnos de todo intento de composición para regresar a la materialidad de las palabras y las cosas, penetrar en el ser de lo informe, de los seres que han sido abandonados por estar vinculados al desecho y la muerte, dislocados en el *entre* dicho de la pérdida, pérdida de la serenidad o la circunspección habitual que implica toda composición del ser, indisposición de los ánimos. Contorsión, gesto de repliegue (apolíneo) y despliegue (dionisíaco) del ser.

Demudarse, descomposición del rostro en relación a la identidad donde la imagen de la cara estalla, salpica, se descompone. Mueca, torcedura, tartamudeo. Descomponerse el cuerpo. Entrar en estado de putrefacción o perder el estado saludable, evacuación de vientre, líquidos. Abyección.

¹ El desmoronamiento del proyecto de la Modernidad sustenta la categoría de la ruina. “Por definición, la ruina no existe, no es ninguna cosa presente; es sólo la constatación de la falta del vínculo de unión entre una “persona” (ya se trate de un individuo, de una familia, de una empresa o del Estado) que sigue existiendo como algo venido a menos: despreciable y sin sustancia, y los desaparecidos signos o manifestaciones de su poder. En cambio, los soportes físicos (y especialmente arquitectónicos) de ese poder perdido constituyen las ruinas. Las ruinas existen al presente, son documentos y monumentos del pasado que se obstinan en seguir *estando ahí*, como restos de una actividad creadora. La ruina es entonces lo opuesto a eso que los griegos llamaban praxis: la acción que revierte circularmente sobre el agente y lo distingue moralmente. En la ruina, uno queda como “decaído en sus derechos”. Y la existencia que arrastra el ser arruinado es más miserable que la de la muerte”. Así, para nosotros será indisoluble ruina de ruinas, y optamos por nominarla ruina(s) con la intención de develar la *negación ruinosa de las ruinas* que la Era Revolucionaria con la *Encyclopédie Francaise* se impuso como proyecto totalizante. (Duque, 1999)

Más cercanos a la paleontología que a la biología, nuestro interés en la (des)composición podría tratarse de un estudio de la tafonomía, derivada del griego *Taphos*, entierro, para el estudio del efecto de los procesos posmortem y dar cuenta de la interacción de lo vivo y lo muerto. El resto, el cadáver, los escombros, el fragmento es una huella que dice mundo, que es mundo (tracelogía), regreso a la materialidad². Como negación, exceso, un fuera de – deslocalización-, nos ocupamos de la (des)composición del drama urbano en la Ciudad y desde el arte del Teatro, en ellos oteamos dos organismos enfermos, cuerpos caducos que manifiestan el deterioro de la materia que los compone, lo que de ellas se ha estructurado en la lógica del logocentrismo, lo compuesto de sus formas.

En la des-composición, el concepto y la experiencia de ruina, topan los linderos, los recorridos y los tiempos de lo que un instante antes o después constituía una existencia. Parafraseando a Deleuze, en la ruina, el estado sedentario de los compuestos, pierde la historia de su unidad, diseminada y desmembrada en los escombros. En este sentido, la condición semiótica perceptual del concepto, extiende las líneas de sus multiplicidades (en) fuga y ruptura, dispuestas ya en situación o estado de nomadismo. “Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de la historia”. (Deleuze & Guattari, 2002)

El concepto de ruina(s) explanado en el drama de su derrisión, extiende a ambos cuerpos, la Ciudad y el Teatro sus síntomas de la pérdida y la indigencia de sus

² “Una *hilética* (ciencia de la materia), que no se pone a remolque de los prejuicios, nos enseña tanto la variedad como la riqueza de esos seres de los cuales la cultura no ha cesado de separarnos (...) Reconocemos tres aproximaciones a la materia: la del científico que revela su estructura (el análisis fundamental y explicativo), la del novelista-poeta (la narración, a la manera de Francis Ponge que se apoya en las palabras y las abre), finalmente la del filósofo (la descripción, que busca desplegar las cualidades o las propiedades, un conjunto fenomenista que apunta sin embargo hacia la esencia)”. (Dagognet, 2002)

sendas, y nos permite centrar la atención en lo que de ellas es rechazado, ha dejado de ser, escapa a su orden, se fermenta en su estado de descomposición. Un estado pétreo, muerto en la lógica de la razón instrumental, mientras lo descompuesto se mueve marcando territorios que escapan a cualquier intento de interpretación, incluso el nuestro, pues entramos en la lógica de lo inestable. En las fronteras de la experiencia.

Este trabajo es un impulso, un gesto para pasar de la forma de análisis e interpretación combinatoria a una forma que da sentido al montón, a la mezcla. Proponemos pasar de lo constante y lo estable, a lo indeterminado y descompuesto. Vuelta sobre el fragmento. Descenso a los territorios lúgubres de la ciudad, dominio de la materialidad donde el drama se anima y anima las fobias, los ascos; escritura del rodeo y de la pérdida que pone en relieve la mugre y el unto (graso) que la hiper-higienista tecnópolis ha expulsado mediante la excrecencia, la obsolescencia, el mundo-basura que ella misma produce. En el afán de limpiar, triturar, reciclar, reducir, las basuras (ordures) se fermentan, desprenden olores fétidos contaminantes dando lugar a otros parásitos, climas, polución. La ciudad deviene virus, enfermedad, y con ella un lenguaje enfermo, dislocado. Posibilidad de una escritura parásita, sintomática de esa materialidad. Escritura teatral de lo decadente, lo incierto, y lo turbio del drama urbano que como obra se limita a sí misma, deviene también ruina.

Con la basura nace el peligro, la suciedad revulsiva de donde surgen las conurbanizaciones, suburbanizaciones, descomposición de la ciudad y toda posibilidad para explorar un territorio matérico en donde el arte ve el surgimiento de una nueva existencia. Un –otro-ser matérico, especie de sueño desde donde el no-ser ruge, hace de los residuos un cuerpo, de la cloaca un lugar, (des)compone los sentidos para hacer hablar el pedazo,

la herida, la ausencia, lo que no es porque aún se está haciendo, descomponiendo. El arte media, re-conoce, traslada las existencias, es mundo y hace mundo. Si hay un cuerpo descompuesto es precisamente aquel que grita: *¡me han hecho un organismo!*³

El Teatro como contenedor de la (re)presentación al igual que la Ciudad constituyen un organismo, (des)hacer los organismos para recabar en ellos el drama urbano que los recorre nos sugiere un proceso de (des)composición de los sentidos. Los sentidos son órganos receptores y emisores, canalizan afectos y preceptos, crean campos poéticos donde se manifiesta su potencia. En la creación de poesis como arte teatral, el drama urbano se despliega en las fronteras de la experiencia, en sus modos narrativo y dramático⁴, constituyendo un campo de análisis de la ciudad; teatro y ciudad encierran la paradoja de la representación, cuya encarnación en el teatro es hacer creer en la realidad, es decir en la ficción de lo que ella representa, juego de ausencia y presencia. Así el pensamiento es un esfuerzo por representarse el mundo. En dicha paradoja alcanzamos a percibir la potencia del cuerpo sin órganos, aquel que contorsiona, que conmociona, que perturba. Ese cuerpo sin órganos también es posible identificarse en el *drama urbano*, pues la ciudad es una escritura que se resiste a ser texto, se resiste a dejarse leer, perturba con sus silencios, con sus tartamudeos, con sus gestos. Distanciar a la ciudad y al teatro del embalsamiento, de la petrificación que encarna su composición implica

³ “El 28 de Noviembre de 1947, Artaud declara la guerra a los órganos: Para acabar con el juicio de Dios, “Pues átenme si quieren, pero yo les digo que no hay nada más inútil que un órgano”. Y es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión. Corpus y Socius, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón”. (Deleuze & Guattari, 1980)

⁴ Tomamos la poesis en el sentido griego de las palabras ARS y TECNE, como producción de un hacer y saber hacer. Así mismo en la poética de Aristóteles encontramos el análisis de los modos en que opera la poética, relatar y mostrar, que corresponden a narrar y actuar (drama- dramático). A partir de este concepto de obra poética trataremos del arte teatral, como práctica estética en sus modos narrativos y dramáticos.

poner la (re)presentación en *entre* (la ciudad y el teatro), es la paradoja que ellos encarnan. *Entre* indica que algo o alguien ocupa completamente algún punto del espacio que separa dos cosas o está situado en medio de ellas, esta definición ligera de un entre, como el problema de la (re)presentación, permite el juego de interpretación al que sometemos el drama urbano desde la teatralización, así transitamos por la noción de presencia o mejor aún del teatro como acontecimiento.

En el drama urbano hay una revuelta al orden de la ciudad y aquel que la enfrente aparecerá como un enfermo, alguien desfasado del código dominante, de ahí que los sentidos se disloquen encarnando en el artista como hacedor, artesano, la imagen de la alteridad. Como Perseo a la Gorgona, el artista encara el desorden, el monstruo, las caras poéticas de la multiplicidad en las que lo uno se descompone (Vernant, 1986). El artista transita por la ciudad, es el *flanêur* que se hace una piel con ella. La re-crea, la nombra, nos la (re)presenta. Narración y Drama (actuar) que inventan la ciudad, lugar del conflicto, lugar de las representaciones.

2. PERSPECTIVA TEÓRICA

Sobre la Escritura como Límite

Alucinado, anestesiado ante las cosas. Yo no he vivido otra cosa, no he hecho sino ser este hombre drogado, entregado al lenguaje: éste anestesia los cinco sentidos, todos los grupos en que yo he vivido tiene necesidad o viven del mismo.

Esta es la curación que yo le pido al dios Esculapio durante esta mañana de invierno: el silencio de los órganos, ciertamente, acorde con el silencio exterior, pero sobre todo con el silencio de la lengua en mí. Mi primera cura, sin duda fuerte, es la desintoxicación.

Quien construye una estética ruega para que desaparezcan sus anestias. (Serres, 2002)

Acercarnos a la escritura teatral del drama urbano como tesis central del trabajo supone delimitar tres categorías de análisis: escritura, teatro y drama urbano, sobre las cuales se asoma la noción de (re)presentación como encrucijada, o si se quiere paradoja de la ciudad que el teatro devela en su condición de escritura polisémica, es decir, espectacular. De ahí que coloquemos otro paréntesis que nos permita delimitar ese juego de la presencia y la ausencia que define la representación en sus dimensiones ontológicas. Decimos escritura teatral y no texto, pues el carácter que lo define como espectacular no reconoce la solidez del texto, el teatro es un acontecimiento y como tal posibilita la manifestación de diferentes problemas, entre ellos el drama urbano al que sometemos con el análisis estético. Decimos texto, drama, escritura para decir ciudad, la ciudad que se puede leer estéticamente. “La pérdida de credibilidad de los grandes relatos ha permitido la explosión de miles de pequeños relatos que ya no son de carácter universal pero que ofrecen la salvación individual” (Muntaner, 1994).

Decir escritura es problematizar el lenguaje en sus límites que parecen borrarse en la desmesura del mundo contemporáneo, podríamos discutir el síntoma del lenguaje como síntoma de la crisis de la modernidad para acercarnos a la noción de escritura que instaure un límite a la desmesura. En este sentido, la tesis de Derrida en el texto de *Gramatología* (1971) parece indicarnos un punto de referencia donde el advenimiento de la escritura como ciencia desborda la extensión del lenguaje, un lenguaje logocéntrico, pues en todos los sentidos de la palabra, la escritura comprendería el lenguaje, él mismo ha sido siempre una escritura, *archi-escritura* le llamará Derrida (1971), “es lo que no puede dejarse reducir a la forma de la presencia”, es la huella, la marca de la experiencia, “aun cuando el concepto sea suscitado por los temas de lo arbitrario del signo y de la diferencia, no puede, nunca podrá ser reconocida como objeto de una ciencia”.

Esta imposibilidad de reconocer la cientificidad de la escritura determina nuestra perspectiva teórica para relacionar el concepto de (des)composición como modelo de análisis de las dramaturgias urbanas. Hablaremos del teatro como espectáculo, en el complejo sentido de la palabra Dramaturgia que entraña los modos de la narración y la actuación que se despliegan en lo que podemos llamar situación teatral. Situación en tanto acto comunicativo comprendido en cuatro elementos: los actores, el público, el tiempo y el espacio, esta situación es lo que compone la convención teatral o representación, el plano de la ficción, de lo representado (Barrientos, 2007). En este plano de lo especular, el teatro produce un desdoblamiento donde opera el juego de la (re)presentación, el juego de espejos, de la ausencia y la presencia. Remite a una *archi-escritura*, un pensamiento de la huella, de la deconstrucción del logocentrismo. El teatro compone escrituras que deslocalizan el lenguaje en tanto es un acontecimiento, una creación de poíesis corporal en vivo. Ahí está la potencia de la escritura

dramatúrgica como límite, una escritura contemporánea que dice de los restos del teatro moderno, como inscripción en las fisuras, en los hiatos que escapan al lenguaje, esta huella que se reconoce como drama en ciertas teatralidades contemporáneas es una-otra escritura, una archi-escritura que no se deja atrapar en la lógica de la razón instrumental.

Para extender este pensamiento de la escritura como límite, Phillip Soller encontrará en la obra Antonin Artaud (1999) la punta del iceberg donde subyace cierta materialidad del pensamiento. El *teatro de la crueldad* esbozado por Artaud es pensado como una sala de disección introduciendo la paradoja de la (re)presentación, el juego de dobles que encierra la escena teatral. En esta sala es donde funcionan las sensaciones, donde los sentidos se intercambia, donde se deconstruye el lenguaje y pierde su potencia sólida para ceder a otras escrituras. Cuando el lenguaje se transforma, todo se transforma.

 Mi bello y viejo lenguaje sólido y pertinente ha perdido su potencia en provecho de las ciencias, ha dejado su encanto y sus encantamientos a las enormes empresas de la información y el espectáculo; deja su dicho a aquellos que dictan el hecho. No queda de está más que andrajos. Este fantasma guarda en jirones una vaga función estética. ¿Estética? Que él hable, pues, de los cinco sentidos, que celebre la belleza del mundo (Serres, 2002)

Michel Serres (2002) nos bifurca el campo de análisis en el texto los Cinco Sentidos, como él mismo lo nombra, el ejercicio de la escritura como límite son migajas del festín del lenguaje que transcurre en otra parte. Esa otra parte son los sentidos, su mezcla. La escritura como crítica a la crítica, remite al desorden de los sentidos, territorio para pensar la dramaturgia (teatro) del drama urbano (ciudad) desde una filosofía de la materialidad

en la propuesta de Dagognet (1973), donde el arte ruge en el detritus, en las ruinas. Si con la escritura pretenderíamos celebrar la belleza del mundo en el sentido de una estética clásica, el desorden de los sentidos revierte esta noción para que la potencia de la acción, del drama, del cuerpo en acción, del espectáculo, del teatro como con-moción y per-turbación, como dramaturgia, andrajos del lenguaje, escriba dramas sobre y con la ciudad.

El conflicto integra la situación dramática, a su vez es la materia prima de la representación de la ciudad, está representada en el espacio de lo público, lo expuesto, constituye el lugar de conflicto y allí acontece el drama urbano donde el espacio representado se espacializa, su espacialización provoca el drama. El conflicto integra. Las prácticas que allí ocurren son las apropiaciones como producción y no como producto, es decir serie, estandarización de prácticas, manual de urbanidad, planificación; esta espacialización es el espacio del ensueño, de la poética, puntos ciegos de la planificación, puesto que lugar público no es lo mismo que espacio público. El lugar es accesible a todos, es el encuentro, en tanto el espacio es político, implica un deber ser que en la desmesura de la ciudad queda desmentido por las prácticas urbanas disruptivas, en donde automáticamente son hostigados quienes no estén en el establishment. Las ciudades contemporáneas bajo la lógica de la planeación operan como una máquina contra las pasiones, regulan, vigilan, higienizan. Asaltamos la ciudad en su ser agónico desde la perspectiva del drama urbano, pues entre ciudad y urbs, lo que vemos es una fisura que el arte advierte. Indica.

En el arte como potencia que esculpe lugares para habitar la tierra, carácter inscriptor que tiene toda expresión artística, resuena la condición indexical, es decir somática del arte que nos acerca a la práctica teatral. Escritura que puede leerse como un

“carácter cultural”, bloque de afectos y perceptos que configuran la trama estética de la que están hechas las prácticas. El concepto de *dramaturgia del rodeo* desarrollado por Pierre Sarrazac nos acerca a las teatralidades contemporáneas (desde Brecht hasta Koltés, atravesando los dramaturgos del siglo XX) que problematizan el “realismo” en el sentido de *una experiencia sobre la realidad*, pues la realidad es la pregunta problematizadora para la escritura. Es decir, como práctica estética, la escritura teatral contemporánea inscribe el lugar de lo que puede ser real frente a la pérdida del aura en el arte de la reproductibilidad técnica. Arte de la *de-formación* frente a estéticas como el reality show en el caso del espectáculo, o el teatro trasmedia, ruinas postmodernas donde el realismo de las apariencias de la realidad está encerrado en el problema del realismo como reproducción o descripción de lo real. Las dramaturgias del rodeo deslocalizan la (re)presentación teatral clásica y moderna para instaurar un arte degenerado, deformado. Una dramaturgia que elige el rodeo, el pasar de lado, la distancia con eso que llamamos real, pues enfrentar directamente lo real paraliza, petrifica; es necesario encontrar un sesgo, un desvío que aleje de la “viviente actualidad” para alcanzarla y dar cuenta de ella. El rodeo abre un *acceso*, es frontera, incita a desprenderse de la pesadez de la rutina, pues lo que primero que se encuentra no es lo próximo, es lo habitual. Así el teatro se abre a un juego de sueño, distancia y ausencia. Límite. Lo otro, lo extraño, el extranjero, el bárbaro que ya está en nosotros, esa *imitación interior* que al alejarse acerca. Dramaturgias del rodeo frente a las demandas de las ruinas de plástico que su obsolescencia programada hace posibles *supuestas realidades* o meta-realidades incontrolables, pura imitación exterior, copia, simulacro.

En un sentido que hemos resaltado desde el primer capítulo, el de Günther Anders cuando habla, a propósito de Kafka, de la “deformación que informa” y de “Alterar con el fin de observar”. Evidentemente, no son las apariencias las que

son realistas: el juego de las apariencias no podrían producir más que un teatro de imitación exterior – como gran realista, Kafka practicaba la “imitación interior”-, un teatro de estereotipos, un teatro sometido a la ideología (por analogía con la televisión, lo llamamos “teatro-realidad”) en suma, un teatro sin rodeo(s).
(Sarrazac, 2011)

La dramaturgia del rodeo da cuenta de escrituras teatrales que ponen entre dicho la espectacularización de la realidad en las ciudades contemporáneas, entre dicho donde resuenan las máscaras acústicas⁵ de los individuos que en las sociedades post-industriales tienden a enjaularse en la cárcel de las palabras, del lenguaje. La muerte de la tragedia, el advenimiento del drama, la fragmentación del individuo en la vida moderna, la hibridación, el contraste de las relaciones entre los individuos provocan la gran comedia de la vida donde asistimos a la muerte de la tragedia, allí donde la multiplicidad de situaciones, de yo(es) acrecientan la crisis del drama urbano moderno. Acto de consciencia constrictivo que recogen las dramaturgias modernas donde la palabra se asienta. Carácter confesional de todo espectáculo que instauro el modo terapéutico en que el teatro perturba la ciudad. La hibridación y la fragmentación serán características contemporáneas que permean la escritura teatral y con ella el drama urbano.

Hago una dramaturgia de fragmentos, pego pedazos de realidades en convenciones con relieve practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables como

⁵ El concepto de *máscaras acústicas* es planteado por Elias Canetti para definir su novela *Auto de Fe*, en la cual vemos desplegarse el drama del lenguaje, incapaz de servir a una comunicación eficaz, choque de palabras que conducen al personaje de la novela. (Canetti, 2005).

caleidoscópica mirada de experiencias poéticas. Vida de utopías como única razón de seguir existiendo por los bordes, como otra opción de producción de subjetividad compartida e identificatoria. (Martinez , 2002)

La experimentación de una escritura marcada por lo subjetivo y por la búsqueda de lo ontológico desemboca en una escena fragmentada donde el sujeto explota. Pérdida de la distancia entre el yo y el mundo, y el yo y el sí mismo, también como protagonista de la acción, paradoja del comediante, el que representa y es representado. Aquel que puede ser otro y no es nadie. El borramiento de la distancia ordenadora del yo al mundo, hace que el sujeto se disemine en las cosas, que las cosas habiten al individuo, que entre las cosas y el individuo - sus palabras- se presente una simbiosis perturbadora. La diseminación es una manera de habitar todas las dimensiones sin fuerza configuradora, sin potencia dominadora.

Esta pérdida de la distancia se expresa también como indiferenciación, sujeto que es cuerpo, cuerpo que no es conciencia, conciencia que no es posesión ni dominio del lenguaje. Pérdida o dilatación de los límites del yo, de los límites del cuerpo. El sujeto de la acción del drama contemporáneo es un sujeto sin centro, sin identidad, o con una identidad en construcción, en ruinas. Construcción intertextual en la cual es hablado, dicho y designado por los otros, por el discurso de los otros. Esta pérdida de la distancia lo fuerza a existir en lo colectivo, en la serie, lo desorientan, el individuo en el drama urbano asiste a un desalojo de la conciencia crítica por la memoria afectiva, requiere de mapas, manuales urbanos que lo oriente, estímulos cada vez más fuertes que activen su sensorio. Descomponer la escritura de dramaturgias urbanas de la ciudad es un ejercicio para adentrarse en la práctica teatral como

juego estésico a partir de la crítica de un territorio específico donde oteamos la caída del hombre moderno⁶.

Todo pasa ahora como si la escritura contemporánea colombiana diera cuenta de una desconfianza constitutiva en la mirada del autor dramático sobre qué identidad constituye al hombre contemporáneo. Más aún, como habitado por una desconfianza de que debajo del hombre unitario y autocentrado no existiera más que un hombre plural y de carácter incompleto. Esta imagen, en la que del hombre no perviven sino fragmentos de una existencia a la que nadie ni nada ya da forma, es la imagen de un hombre fracturado, roto. A esta imagen del hombre fragmentado corresponde también una escena fragmentada, hecha de un collage, de pedazos sin principio ni unidad, sin forma y sin estructura. (Viviescas)

2.1. La Crítica del Teatro

En la interpretación y el análisis del drama urbano en un territorio delimitado por las dramaturgias del teatro contemporáneo, el espectro de mayo del 68, emerge como el referente de un fenómeno que nació “extranjero” en las calles de París, cuando la insólita insurrección juvenil crea una cartografía de pulsaciones y efervescencia lírica descrita

⁶ Siguiendo la línea del tiempo trazada por Jose Luis Romero en el libro *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (2007), la explosión urbana en las ciudades latinoamericanas en los años 30 registra un éxodo rural desesperado hacia las ciudades industrializadas que desembocó en una masa, *imprecisos grupos sociales*. “Y allí donde aparecieron, el conjunto de la sociedad urbana comenzó a masificarse. Cambió la fisonomía del hábitat y se masificaron las formas de vida y de mentalidad”. Transformación de la fisonomía urbana que dejar de ser ciudad planificada para ser una yuxtaposición de *guetos incommunicados y anómicos*, “la anomia empezó a ser una característica del conjunto”.

“como una auténtica interrupción de la historia, como un latido de la eternidad en el curso monótono del tiempo” (Pardo, 1999).

Los escenógrafos del mayo del 68, animaron en el territorio de las calles, una gesta teatral que globalizó las calles del mundo. Es en este acto de desconcierto generalizado, de signos venidos de otro mundo, de disidentes malditos y marginales, donde se forja un modo de hacer crítica, que amalgama el lenguaje en el asfalto, y margina las retóricas del teatro de escenario, porque la ciudad es ya un espectáculo.

En el Teatro encontramos una cartografía sensible de la catástrofe de las ciudades modernas, más preciso aún podríamos llamar una cartografía de la agonía urbana. El término de agonía nos sirve para precisar el ser del Teatro. Su carácter somático. El drama, el acontecer, el espacio del conflicto. La misma escritura que produce este trabajo es posible por la interacción directa con sus dramaturgias. Juego del actor-espectador-investigador, escritura inestable pues el modelo hace referencia a formas desordenadas para encontrar puntos de fuga y discontinuidades donde ubicar el drama urbano, los territorios ruinas, detritus de la ciudad y la teatralización de lo incierto, lo turbio y lo decadente del hombre moderno. Partiendo del enunciado de Eugenio Trías sobre la razón fronteriza que delimita el *ser del límite*, centramos la atención del trabajo en bordear una escritura del límite que dice del mundo, que es mundo.

La razón es fronteriza, lo mismo que lo es también el suplemento simbólico, en razón de que ambos, inteligencia y símbolo, razón y suplemento, se enuncian, se dicen, se refieren y se convalidan en torno a una Idea ontológica a la que suelo llamar *ser del límite*, y que constituye mi particular modo de revalidar la posible

enunciación respecto al *ser* iniciada por Parménides y por Platón, y proseguida por Aristóteles en su *Metafísica*. (Trías, 2000)

No es la pretensión de este trabajo, ir por estas avanzadas planteadas por Trías, pero se acoge la idea del *ser del límite*, para explorar en la dramaturgia contemporánea las huellas y el significado de los escombros, de las ruinas urbanas en autores como Fernando Zapata, José Manuel Freidel, Víctor Viviescas, Victoria Valencia, grupos teatrales como La Hora 25, La Barca de los Locos, cuyas producciones se realizan y se han realizado en la ciudad de Medellín – Colombia.

El teatro desplaza el objeto del estudio, el drama urbano, donde la ciudad revestida de una piel higienizada es sometida al descarnamiento del teatro, juegos dramaturgicos de sueño y rodeos que problematizan la constante del problema de la representación, ese juego de la presencia y la ausencia que la definen. Violencia del pensamiento por hacerse piel, por entronizar en un punto de la carne, por habitar en un punto donde el “yo” decide. Tal vez sea Samuel Becket, en las postrimerías del siglo XX, quien mejor intuyó en su teatro estos juegos de la (re)presentación, partiendo del instante de la muerte, la decadencia final del personaje en situaciones límites, su agonía, su fallecimiento, para reencontrar toda una vida, inversión de la forma dramática moderna en la que el drama urbano se asienta, para instaurar la agonía como rodeo, ese paso que queremos inspeccionar del drama de la vida al drama en la vida.

“Es una linda astucia que me hayan pegado un lenguaje que ellos imaginan que yo no podré utilizar nunca sin confesar que soy miembro de su tribu. Voy a maltratarles su jerigonza”.

(Becket, 1998)

La condición del hombre en las sociedades contemporáneas hace tiempo dejó de resistir a los grandes relatos para atender a la fragmentación, los sistemas relacionales, nodales, realidades virtuales que trastocan el orden de sentido de las cosas que dicen mundo incitándonos a rebujar el pensamiento, la realidad o lo “real”. El modelo de estudio que sometemos en este trabajo es un intento para desplazar con el teatro el drama urbano por territorios en ruinas, por los desechos y el detritus de la ciudad donde encontremos escrituras dramáticas como juegos de rodeo, de la agonía como rodeo. Quizá haya en estas dramaturgias una traza de las inestabilidades de las ciudades contemporáneas, una crítica a la crítica. El pensamiento, la creación *es inseparable de una crítica*, esta abre fisuras en los bloques de sentido, haciendo sitio, es plano de inmanencia. La crítica del teatro para Walter Benjamin será destrucción, pues la representación es lo que destruye, *noteatro*, imagen dialéctica que salpica, insinúa un umbral, un foso, un *entre* (la representación y la presencia); eficacia de la materialidad del teatro en que se produce y reproduce la vida y sus movimientos, topología básica donde han tenido lugar los movimientos revolucionarios de la historia occidental, *abasteciendo el principio abstracto de la representación*, transferencial entre escena y platea, Estado y pueblo. Se ha hecho visible el teatro, sin foso, sin platea, sin escena, sin lugar. Noteatro, “realismo puro” donde la *mera vida* se hace legible.

Benjamin sitúa la destrucción en el teatro. Pero ya no en una periferia respecto de un centro, o en un centro respecto de una periferia, sino en el foso mismo que posibilita la tónica teatral escena/platea y las jerarquías y transferencias, la economía y la dinámica de sus partes. No reafirmando el foso que sostiene dicho teatro, sus lugares y transferencias; aunque tampoco extenuando la demarcación misma, y más bien debilitando su tónica, poniéndola a vacilar (Thayer, 2010).

El teatro es un medio con el cual conocemos la realidad, su debate moderno se ha basado en ese carácter transformador, mediatizador, mimético, el alemán Berthold Brecht creó la forma épica para romper con la modernidad, el teatro épico como un proceso de interacción que genera una relación dialéctica entre el hombre y la sociedad y entre estos y el arte. Una transformación de la sociedad implica un arte transformado que a su vez es el transformador de la realidad. Lo que se ha llamado el teatro épico crítico, el teatro que busca la re-presentación o la vuelta a re-presentar, es decir, la realidad es referenciada no como imagen del mundo sino como la posibilidad de construir esa realidad con base en las relaciones que el sujeto tiene con ella, en las relaciones de producción. Crítica a la crítica que desestabiliza marcos sociales. La crítica, la crisis se da lugar bajo emplazamientos de producción particulares, el teatro como práctica estética ha llegado a ser una crítica que quiso tocar el límite, el teatro alemán de Brecht a principios del siglo XX configura una tecnología de ello, crisis, tecnología del teatro que roza la vida, el juego de la (re)presentación, el puro devenir, la presencia del teatro, la expectación, el theatron.

2.2. Una Cartografía del Teatro analizado

Los estudios teatrales contemporáneos de la ciudad y el país - históricos, teóricos, metodológico- se encuentran dispersos y carecen de sistematizaciones; reflexiones, críticas y archivos personales de los hacedores de teatro que son retenidos, guardados, desconocidos y por extensión, olvidados. Con las políticas culturales para la recuperación de archivos, la creación de investigaciones, la publicación de dramaturgias, se ha avanzado un poco en el campo teatral, pero en muchos casos las leyes restringen las creaciones creativas envolviendo a los creadores en un sistema burocrático donde sistematizar y registrar, o

enmarcar las producciones en estándares culturales, opaca la capacidad de provocación y estremecimiento de la obra artística reduciéndola a un producto cuantificable y medible en beneficio de una lógica económica.

Un trabajo que ha resultado de estos estímulos es el estudio de Marina Lamus Obregón, *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, donde hace un balance de los estudios teatrales desde la colonia hasta la actualidad.

El canon de autores y obras dramáticas que se han tenido en cuenta para historiar nuestro teatro ha sido el mismo y, sin embargo, no hay una labor investigativa detrás de cada autor. Parecería como si expertos hubieran puesto la etiqueta de “obra buena” u “obra editada” y esto legalizara su inclusión en todas las historias. Pero rastreando los vaivenes de la actividad teatral, el canon bien podría ser otro, lo cual modificaría conceptos sobre lo realmente significativo en cada época, desde la misma literatura y de la puesta en escena. También en épocas en las cuales la sociedad muestra mayor complejidad, la historia del teatro en Colombia ha privilegiado una sola forma de hacer teatro, descartando otras tendencias igualmente predominantes y, tal vez, otras con menor difusión (Obregón, 2000).

Así mismo, faltan estudios, investigaciones, definiciones, examinar cortos períodos para poder profundizar en aspectos específicos, entre otros, “*sobre el teatro comercial, estigmatizado en los últimos años, sin notar la diversidad del teatro así rotulado*”; espacios teatrales y escénicos, el público y un largo etcétera; y volver a plantear preguntas y

dimensionar las respuestas ya canonizadas: “no existió teatro”, “no hay tradición”, “el teatro era mediocre”, “los actores eran malos”.

La cuestión fundamental que soporta el quehacer teatral como práctica estética lo rastreamos en la palabra griega *Teatron*, lugar para ver, espacio que incide en las dinámicas de la sociedad, fijándose en ellas como arquitecturas para la sociabilidad. Reconocemos en nuestro territorio de estudio, los corrales, el circo, el teatro a la italiana y espacios periféricos que escapan a cualquier canon. Los espacios arquitectónicos remiten a las nociones de memoria, tradición e identidad como un sistema de la herencia que permite plantear una manifestación estética que asocia dichas nociones.

Finding their roots in the collective experience of everyday life, they are ordering experiences of that chaos. The Greek word “theatron” means literally “place for seeing”; argued analogically then, theatrical and architectural space are both cultural prisms through which the spectator experiences social reality, viewing mechanism that metaphorically spatialize reality, establishing the scene as authentic and truthful, or fanciful and spectacular. As perspectival devices, the theater and architecture impose coherent meanings and illusory representations that determine what we call a well-made performance (Boyer, 1994).

El teatro se constituye en un claro espejo retenido por la sociedad donde se refleja la imagen de una ciudad, las puestas en escena son vivos retratos que tienen como intención ser recordados, creando una memoria de la ciudad. En el espacio del teatro se devela la organización de una sociedad, allí se presenta su pasado, su presente y se proyecta el

futuro, originando un dispositivo de memoria colectiva en donde el Patrimonio se constituye en un ejercicio de protección de memoria.

If there is a continual change in the nature of the theatrical and its order of vision in contemporary cities, then we need to ask what kind of rupture the city of spectacle entails, what forms of the theater have been discarded and which doses it contain? And most of all we need to explore in this history of the theater and the city the riddle of community. For if we are to be critically involved with the agon of the city, this implies that we obliterate the distance that separates art from reality, the form of the city from political morality, the fragmented public from a collective ideal. If the theater and the city came into being together, perhaps we understand the city's deconstructed and invisible nature by questioning theatrical forms. (Boyer, 1994)

El “agon”, como llamaban los griegos al conflicto dramático que propiciaba la acción, se explaya así, en un espacio lleno de sugerencias y de opciones que determinan el arte del teatro con respecto a una realidad social. El teatro, por lo tanto, está sometido a las leyes de la “*cultura viviente*” (Dubatti, 2014), es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer. El teatro es algo que pasa, que sucede, es un ente-acontecimiento, es decir, un “*acontecimiento ontológico*” (Dubatti, 2014) que se debate en el plano de lo inmanente, de lo material; un ente sensible, temporal, histórico.

la relación entre el grupo –teatral- y el público a través del espectáculo. Las diferentes puestas en escena están, para nosotros, determinadas por el tipo de

relación que el grupo establece con el público. Y no sólo las diferentes puestas en escena sino el carácter mismo del grupo, sus relaciones internas, su modo de producción del acontecimiento teatral. Esta relación establece los temas que le interesan al grupo y al público y por ende la escogencia y/o la elaboración de los textos que servirán de propuestas para la creación del espectáculo (Buenaventura, 1978).

Esta postura que marca Enrique Buenaventura, como uno de los iniciadores del Nuevo Movimiento Teatral Colombiano durante la década de los años 60, contiene dos tipos de definición que expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido); y una definición pragmática del teatro como “*zona de experiencia*” (Dubatti, 2014) y construcción de poiesis. De esta manera lo que constituye el teatro es una *zona de experiencia de la cultura viviente* determinada necesariamente por la presencia de tres componentes: el *convivial* en tanto encuentro de una cultura viviente, el *poético* constituido por las acciones físicas y/o físico-verbales de las actrices y actores, y el componente *expectatorial* en tanto producción de sentido en relación de compañía y no de comunicación, ya que en su aspecto pragmático, el teatro estimula, incita, provoca. Samuel Becket (1998) ya lo ha dicho: “*signifiquel que pueda*”, es decir, se trata de habilitar la propia elocuencia del espectador a través de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las tres acciones donde la *convivio* como manifestación de la *cultura viviente*, diferencian el teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática de cuerpo presentes, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores. Podríamos decir que el teatro es arte aurático por excelencia

(Benjamín, 2001), que no puede ser des-auratizado ya que remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen tribal, pero precisamente este es el entredicho de la (re)presentación que intentamos problematizar, como crítica del Teatro, imagen dialéctica que estalla y destruye en las sociedades del espectáculo.

En tanto acontecimiento *convivial*, está sometido a las leyes de la *cultura viviente*, complejizando las posibilidades de su estudio pues la experiencia que en él se da es efímera y no puede ser conservada a través de un soporte in vitro. Sin embargo, como zona de experiencia y teatro de la subjetividad que contrasta y revela niveles del ser, implica “*un nuevo tipo de investigación y/o de “investigador teatral (que) acompaña los acontecimientos, (que) está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera el investigador es básicamente un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales” (Dubatti, 2005). En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del “acontecimiento perdido”. Es este acontecimiento perdido el que nos interesa analizar como escritura del límite, el teatro como una práctica estética paradigmática por la relación del artista con su contexto histórico, que acoge una heterogeneidad de lenguajes y signos que provocando narrativas de la realidad. Para nuestro interés la década de los años 1970/1980 cartografiada como experiencia estética que devela micropolíticas de poder de los sistemas sociales que permanecen ocultas tras la poética de la obra, enfrentándonos a las dinámicas de las sociedades postmodernas transterritoriales y multilingüísticas que se estructuran desde la lógica de los mercados y no de los Estados, multiplicando las versiones de la identidad y generando culturas híbridas.*

La cartografía teatral que logramos presentar marca rutas, plantea itinerarios, propicia encuentros, genera re-visiones y nuevas creaciones teatrales, artísticas y/o investigativas, dramaturgias urbanas que cambian con el devenir histórico propio de la vida de las comunidades. La dramaturgia teatral en tanto acontecimiento, nos pone el plano del ser, del puro devenir, trasfondo de la sociedad, campo artístico donde se proyecta una imagen presente del entorno social y del inconsciente colectivo. Pura inmanencia.

Consideramos la tecnología del teatro en una territorialidad, contextos geográfico-histórico-culturales singulares y una supraterritorialidad, aspectos que exceden o trascienden la territorialidad (Dubatti, 2008), con la cual podemos relacionar conceptos semióticos, sociológicos e históricos que determinarán el análisis de la dramaturgia teatral como escritura del límite que hacen de la obra artística una memoria de ciudad, una cartografía configurando el drama urbano. Uno de los problemas con el que nos enfrentamos al intentar cartografiar la práctica teatral en el territorio específico de la ciudad Medellín en el interregno de las décadas 1970/1980, es la falta de investigaciones, de críticas y autocríticas sobre grupos, artistas y puestas en escena; y esto tiene relación en gran medida con el hecho de que sus protagonistas asumen el teatro como un modo de vivir y una militancia en la contestación y la resistencia, siendo la puesta en escena un producto que se consuma en la escenificación de la crítica. No se produjo entonces un registro de la confrontación en el antes, el durante y el después de unas composiciones, en las que el texto es sólo un boceto, donde el fervor semiótico de la experiencia en la puesta en escena, es parcialmente recogido en los ecos de la imagen fotográfica. La sistematización más rigurosa en términos académicos, es el trabajo del maestro Gilberto Martínez, quien ha dirigido su teatralidad en el foco del teatro de Brecht, con fugas y contaminaciones estéticas que configuran una obra ecléctica y muy basta que no

podríamos abarcar en este estudio. Es importante resaltar esta teatralidad, pues funda una manera de crear e investigar en las artes escénicas de Medellín, a la vez que su teatro fue un criadero de artistas y encuentros internacionales. Un crisol de donde ha emanado en gran parte la teatralidad de Medellín.

La condición del lenguaje de absorber la necesidad del artista – concebida como elección de vida– o como puro placer de crear, indica también otro síntoma de la experiencia teatral medellinense, y es la de hacer del lenguaje, una suerte de vocación religiosa, de sacrificio y entrega a causas asumidas como un gesto terapéutico personal y social, o igualmente como una suerte de doctrina, específicamente durante los años 70’ en la agitación de los movimientos sociales y universitarios. De los púlpitos de las querellas teatralizadas surgieron igualmente las teatralidades de hoy. Si en otras ciudades del país, como Bogotá y Cali, el teatro La Candelaria y Teatro Experimental de Cali preconizaron el *Nuevo Teatro* con el método de la creación colectiva desde la rigurosidad investigativa para establecer rutas estéticas y un teatro nacional; el teatro de Medellín encontraría en grupos como el Teatro Libre dirigido por el maestro Gilberto Martínez, o el Pequeño Teatro dirigido por Rodrigo Saldarriaga o años más tarde el Taller de Artes dirigido por Samuel Vásquez, un espacio para la concreción de una teatralidad válida o viva –en el auge de las vanguardias europeas, vale decir, universalizantes-. Este terreno nombrado ligeramente, fue el abono para el explosión de las teatralidades contemporáneas.

El teatro es un foro donde las sociedades se miran y se seguirán mirando. En la ciudad cartografiada en este trabajo, apenas había existido una práctica teatral como crítica, como crisis, como escritura del límite antes de los años cincuenta. La sociedad

convulsionada e impactante de los 70/80 provocó un movimiento teatral marcado por la inmediatez de sus creaciones como respuesta a la realidad social. Crítica del Teatro. El olvido y la carencia de la herencia teatral del siglo XIX que creó una concepción política del teatro para reforzar las costumbres morales, donde los religiosos jesuitas y franciscanos fueron la piedra angular para el desarrollo del teatro introduciendo dramas clásicos –españoles y franceses- y los sainetes populares, es fundamental como germen de un imaginario crítico social de la teatralidad de los años ochenta a la que se vio enfrentada el movimiento teatral. En este territorio de la ciudad de Medellín, las posiciones críticas frente a las costumbres de la sociedad, tiene fuertes antecedentes en las primeras tres décadas del siglo XX donde aparecen dramaturgos como Ciro Mendía, Alejandro y Salvador Mesa Nichols, Jose Luis Restrepo Jaramillo, Tartarín Moreira que hace revista musical, incluso Tomás Carrasquilla quien fracasará al intentar escenificar sus cuentos.

Para la década de 1950, luego de un época de teatro comercial, del desarrollo del radio teatro y haber pasado por algunas censuras por parte de la iglesia hacia obras extranjeras que ponían en jaque el statu quo, el grupo de teatro El Triángulo fundado por Gilberto Martínez, *“se enfrentaba por primera vez a la censura con la obra Todos eran mis hijos, de Arthur Müller, [pues] había que pedir permiso a la curia, porque habían acusado de modificarla para señalar a unos senadores de Colombia como contrabandistas”* (Martínez, 1994). Este antecedente nos muestra que en Medellín con Gilberto Martínez, al igual que en Bogotá con Santiago García y en Cali con Enrique Buenaventura, sí existieron bases para el surgimiento de un movimiento teatral colombiano sólido, donde se posicionó como la tercera ciudad con un fuerte desarrollo teatral. Gilberto Martínez crearía junto con otros teatreros –muy autodidactas todos- la primera Escuela Municipal de Teatro, donde se formarían algunos actores,

dramaturgos y directores de los años ochenta, pero desafortunadamente es cerrada en el período de gobierno del alcalde Oscar Uribe *“por ser un centro de marxismo”*.

Son los años 1970 el momento de ebullición de una consciencia política en muchos sectores sociales, donde el teatro es apropiado como canal de transmisión de las ideologías; este fenómeno es decisivo para comprender las dinámicas del teatro de los años ochenta, porque en el ir y venir de ideologías y partidos políticos los artistas y grupos van perfilando su trabajo estético que marcará, hasta nuestros días su posición frente a la sociedad. El movimiento estudiantil *“contagiado por la militancia política y el virus de la reflexión crítica había sido ya inoculado por nuestros profesores de economía política. El maestro de maestros, autodidacta él, Estanislao Zuleta, disertaba en torno al marxismo, el psicoanálisis y la ideología, legado recogido a posteriori por sus discípulos, entre los que se destaca Antonio Restrepo”* (Tejada, 2003), este movimiento se convirtió en el espacio donde confluyeron la mayoría de los teatreros que van a consolidar las teatralidades de hoy, buscando romper con el teatro utilitarista para encontrar la poesía de la escena.

Esta ruptura en medio de una sociedad temerosa, conservadora en sus principios éticos y morales, carente de intelectuales comprometidos en el poder, va a marcar la relativa "insularidad" del teatro de Medellín frente a otras territorialidades en las que el *Nuevo Teatro*, señalo la ruta a seguir. La historiografía teatral nacional y occidental han asociado a la categoría *Nuevo Teatro*, todos los grupos de teatro independiente y experimental que surgieron entre la década de los años setenta y ochenta, para marcar una teatralidad nacional. Esta posición resalta la crítica moralizante y la censura del movimiento teatral en general. La censura al teatro

marcó una posición que les permitió a los actores, dramaturgos y directores teatrales trasgredir su sociedad desde el escenario, ganándose enemistades políticas incluso.

La crítica del teatro se asomaba tímidamente por estos territorios, las dramaturgias que cartografiamos hacen referencia a esa destrucción que desde la representación hace estallar el teatro, como imagen dialéctica.⁷

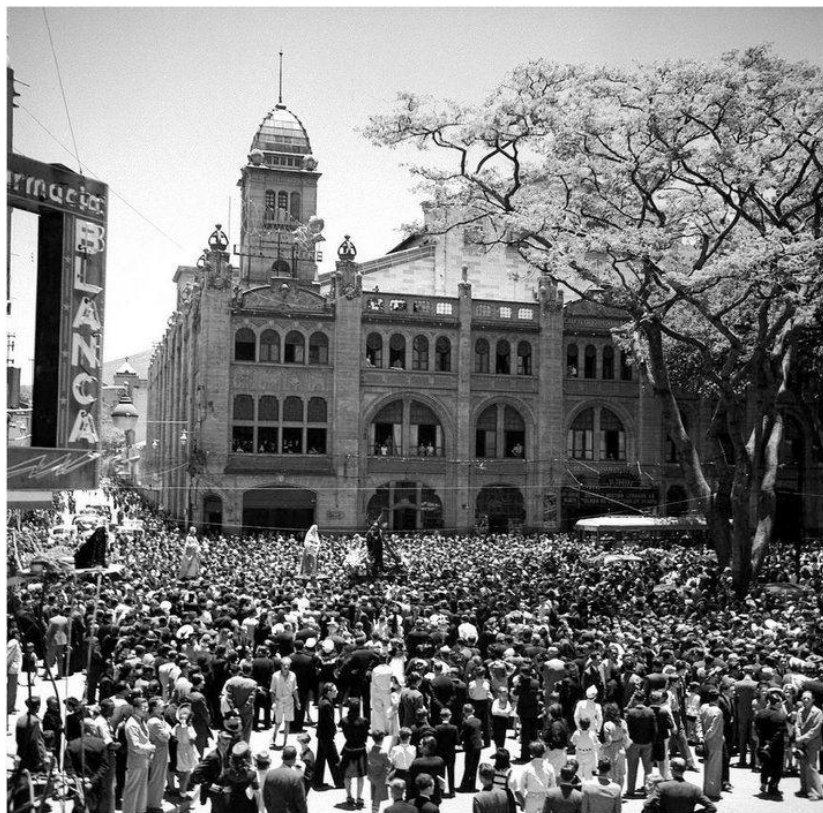


Ilustración 1. Teatro Bolívar, año 1949, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

⁷ Benjamín reivindica el carácter discontinuo de la historia y la potencia de lo efímero, en oposición a una representación del tiempo lineal y progresivo. Este carácter es condición de posibilidad de la formación de la imagen dialéctica: "no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo". (Benjamin, 2005).



Ilustración 2. Teatro Bolívar. Demolición del Teatro Bolívar, año 1959, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Detengámonos un momento para pensar en la demolición de la arquitectura de los teatros de mediados del siglo XX en la ciudad de Medellín, como símbolo de la barbarie cultural - aunque el olvido y la barbarie son generadoras de creación-, pues la arquitectura descifra el ser de la ciudad, o ser ciudad, es decir, permite mapear la práctica teatral. Arquitectura y drama son indisolubles, los diferentes planos de la representación se dan por y en ella. La ciudad que cartografiamos en su teatralidad se ve afectada por las dinámicas industriales y comerciales que eliminaron el teatro del espacio público. En la década de los años ochenta ni el recuerdo del Circo España, el Teatro Bolívar o el Teatro Junín existían en la transformada ciudad. Espacios donde quedaban las ruinas de la modernidad. El progreso industrial y comercial sumergía a la ciudad en una cultura de masas donde el cine comercial, la televisión y los centros comerciales configuraban un consumidor alienado y enajenado.

En este fenómeno se expresa la carencia de una cultura teatral fuerte para irrumpir como fenómeno social donde el arte estaba reservado para una burguesía absolutamente comercial que no entendía, ni le interesaba el arte y sólo buscaba entretenerse de una forma pasiva, ligera; o para una burguesía “ilustrada”, profesores y especialmente estudiantes universitarios que como vampiros aprendieron a ver cine en los pocos cineclubs de la ciudad que les abrió la perspectiva del arte en general, a escuchar la música del mundo a través de los conciertos y a leer las últimas traducciones de los intelectuales europeos y norteamericanos que llegaban por amigos que viajaban o por materiales que se conseguían en las mínimas librerías o bibliotecas personales; agitados por la “revolución” política y militar, y luego asediados por el desarrollo urbano e industrial del valle de Aburra que se posicionaba a nivel nacional como un foco de narcotráfico importante en América.

Ahora es cuando más necesario se hace un teatro de cámara donde el espectador, testigo ocular y cercano pueda sentir la vida del actor, su respiración, su mirada, su olor, condiciones irrenunciables del acto amoroso... nosotros hacemos teatro de cámara, no por una imperativa deficiencia, sino por una elección estética, por una querencia vital (Vásquez, 1987)

Desde la década de los años ochenta el fenómeno del narcotráfico, ha permeado la política, la economía y la vida social de la ciudad donde se concentró un poder subversivo que luego se lo disputaría con otras ciudades. El fenómeno del *narcotráfico* se debe entender como un concepto que permite analizar un período de larga duración que abarca desde los años ochenta hasta nuestros días, la construcción de una mentalidad que ha incorporado en

sus prácticas cívicas la legitimidad de las múltiples violencias -donde subyace la época de la *Violencia* de los años cuarenta y cincuenta-.

Este fenómeno nos sirve de marco socio-político para comprender el teatro que analizamos como una tecnología teatral, vida y obra que componen la crítica. El crecimiento de la industria de la droga en la ciudad con la creación del “cartel de Medellín” que desata la “guerra de la droga” a través de los “escuadrones de la muerte” para “limpiar” sus espacios de los “indeseable” (ladrones, homosexuales, prostitutas) apoyados por policías fuera de servicio y “vigilantes” de derecha, toca la fibra sensible del teatro, el miedo, la desesperanza eran inherentes al teatro que se fue consolidando como un lugar para recomponer los valores humanos y sociales.

Hay una falta de mecanismos para mostrar un trabajo experimental. El apoyo está cerrado en todas partes. Nuestra sala no es una sala con las posibilidades comerciales, y el público ya está acomodado a unas obras en donde el planteamiento que se les haga es de disfrutar mucho o de regodearnos, en donde no haya ningún tipo de interrogantes, sino que todo se les de cómo lo da la televisión, o sea, el teatro comercial es abiertamente lo que se está imponiendo, y el teatro experimental no tiene ni un encuentro nacional. Es decir, no hay una política clara frente al teatro. El Estado no la tiene y los grupos independientes tampoco la tenemos porque estamos completamente aislados. No pertenecemos a la Corporación Colombiana de Teatro, que todos sabemos, está recogida en el partido comunista y los que están en su canasta son en su canasta y tienen el poder en su canasta. Hay un terreno un poco oscuro para el teatro y hay una tendencia

de acabarlo, y hay que sostenerlo con bolsillo propio. Que no venga un solo señor a determinar quién lo hace y quién no. (Freidel, 1986)

Se ha vaticinado el fin del arte, creemos que la tecnología del teatro descompone este concepto desde su misma crítica, el teatro es una estructura viva, acción, agonía, acontecimiento, presencia. El territorio donde emergen las dramaturgias analizadas es la Ciudad, ese espacio ordenado, calculado, la crítica teatral como tecnología desbarajusta su planificación para encontrar una escritura del rodeo en medio de una dinámica urbana que consiste en la dispersión, la ausencia, la negación y la violencia.

El teatro estaba dominado por el afán de la reconstitución del ser, por volver a construir un individuo a quien la dinámica de la ciudad está siempre fraccionando, destruyendo, haciendo añicos. Por tanto la singularidad del teatro de Medellín no estaría tanto en su temática, puesto que los personajes son iguales a los que existen en otras ciudades de Colombia, como en la forma en que se enfrenta la situación (Viviescas , 1990).

Esa forma de enfrentar la situación responde a creaciones muy concretas que ponen en relieve el teatro de una Ciudad, el teatro en la perspectiva teratológica que ruge creando una “valiosa otredad” como un mundo irracional y mítico rechazado y desconocido por el establishment. Nos acercamos a una escritura menor, insular para reconocer una estética de lo teatral. Nuestra herencia teatral latinoamericana arraigada en la tradición española del siglo XIX, tiene que ver con una historia confusa e incluso ignorada de la primacía del texto literario sobre la representación; de ahí que se haya considerado *Dramaturgia* a los textos dramáticos, relegando a un segundo plano todos los elementos constitutivos de la escena.

La idea que ha prevalecido en el teatro occidental es aquella –extrañísima si la miramos bien–según la cual el espectáculo es la puesta en escena de un texto. (...) como se ve, es una idea que parece derivar no de la concreta vida teatral sino de la ideología jurídica o religiosa, que concibe el “texto” como algo inamovible en su forma, en la “letra” e interpretable en la sustancia, en su espíritu (Taviani, 1993).

Esta idea de que el montaje es una traducción o una interpretación del texto no puede ser considerada como un dogma teatral, ya que es el resultado del desplazamiento y la pérdida de los patrones tradicionales europeos que sostenían una relación de correspondencia entre el texto escrito/oral y el texto visual/espectacular; esta relación que se desarrolló en los grandes momentos del teatro europeo como la Tragedia y la Comedia Griegas, el teatro isabelino, el teatro Barroco español, se acabó con la última tradición de este tipo, la Commedia dell’Arte. A partir de este fenómeno surge desde el siglo XIX una larga controversia sobre la combinación de estos dos textos (el verbal y el visual), implicando necesariamente las formas de producción teatral en contextos históricos determinados, que obligan a reconsiderar el lugar del texto en la representación.

A partir de los estudios de semiótica teatral que afirman la tesis que el teatro es el momento efímero en el cual se produce una comunicación directa entre actrices/actores y espectadores/as, donde confluyen diferentes lenguajes sonoros y visuales para la producción de sentido, uno de los cuales es el lenguaje verbal materializado en el texto escrito, surgen nuevas formas de concebir el teatro en occidente. El texto escrito se debe comprender como un elemento que solo deviene sentido en la puesta en escena.

Vemos cómo, desde un simple punto de vista teórico, el enunciado en un texto de teatro si bien tiene significación, no tiene todavía sentido. Adquiere sentido en cuanto deviene discurso, cuando vemos cómo se produce, por quién y para qué es producido, en qué lugar y en qué circunstancias. Vemos cómo para pasar del texto de teatro (diálogo/monólogo) al texto representado, no se puede hablar de traducción ni de interpretación, sino de producción de sentido (Anne).

Este sentido depende, en última instancia, de la relación con los espectadores. Si el texto escrito comprendido como medio y no como fin, es uno más de los lenguajes de la puesta en escena o del *texto del espectáculo*, el concepto de *Dramaturgia* no debe reducirse a los textos escritos, sino al conjunto de los textos del espectáculo (escriturales, kinésicos, cinésicos, técnicos, etc.). La multiplicación del concepto de Dramaturgia que viene desarrollándose básicamente desde 1970 (dramaturgia de autor, adaptadores, dramaturgia del actor, creación colectiva, dramaturgia del director, dramaturgia de la danza, de la pantomima, etc.), permiten sostener que un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor”, sino que es todo aquel texto dotado de virtualidad escénica.

La poíesis teatral comprende el cuerpo vivo generado a través de acciones corporales, físicas o físico-verbales; mientras la poíesis de la literatura es la palabra en tanto letra, entre ambas pueden darse formas *heterodoxas de cruce*, intercambio y/o combinación, pero no necesariamente son relevantes en la dimensión del Teatro como acontecimiento o como productoras de sentido. El teatro en tanto teatro, se valida no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial, de ahí que podamos distinguir el texto que

leemos finalmente publicado del texto que percibimos en la puesta en escena. Se puede considerar dramaturgo entonces, tanto al que crea la puesta en escena como al que escribe el texto dramático como referente. En el territorio cartografiado los pocos escritores de textos dramáticos han trabajado simultáneamente como directores de sus propias obras, *de lo contrario su obra estaría condenada al olvido*.

Este fenómeno nos devela un asunto fundamental para valorar la dramaturgia: las dinámicas de producción y proyección del teatro. Por esta razón, nos interesa valorar las dramaturgias urbanas como la producción de una poésis donde confluye una dramaturgia total, a partir de su forma de producción y de los elementos poéticos que la constituyen y le permitieron en su momento crear una práctica estética particular en esto que venimos interrogando como escritura del límite y tecnología del teatro, crisis, crítica. Tal perspectiva obliga a considerar la dramaturgia como una función que desborda el concepto estético y que tiene un impacto tanto en los mecanismos que controlan la producción de capital cultural como en aquellos que la desafían. Este concepto sustenta la creación de un espacio cultural plural y de reconocimiento del otro, dándole prioridad a temas y problemas tales como las relaciones entre poder central y las formaciones periféricas; las dinámicas de resistencia que oponen las identidades no hegemónicas a los códigos sociales dominantes; el pensamiento de lo híbrido, produciendo una transformación fundamental del espacio intelectual tanto en la esfera pública como en el debate teórico de la academia. Desentrañar los cruces socioculturales originados por la oposición y el entrelazamiento de lo tradicional, lo moderno y lo postmoderno, de lo culto y lo popular, y de la oralidad y la escritura manifestada en las dramaturgias urbanas permite redimensionar las prácticas y las normas de leer, entender y interpretar nuestra cultura.

2.3. La perspectiva estética del drama en la inflexión del conflicto urbano

La investigación intenta delimitar un análisis estético para explorar poéticas urbanas en las sociedades contemporáneas, poéticas que emergen en los hiatos de las relaciones entre los individuos, en los intersticios, en no-lugares, en el desecho, apelando a la materialidad como sustrato de las interrelaciones donde el conflicto se encarna. Hacer hablar el conflicto del drama urbano, específicamente en la teatralidad como paradoja de la representación en la cual la ciudad está atrapada, permite una reflexión que interroga el concepto de biopolítica, ella, la ciudad es el lugar de la representación, donde el poder se disputa, donde el pensamiento se hace piel, donde la vida como precariedad escapa, rodea, enfrenta, inscribe la muerte en la urbs. Resonancia amórfica de la potencia de la muerte que reconoce en la diseminación, en la pérdida, rastros de vida; tensión, límite del poder que ponen en entredicho lógicas estatales.

La creación de poésis responde a un campo de enunciación donde los individuos ponen en juego sus imaginarios, sus fantasmas, estos campos de enunciación en tanto narraciones y dramas componen *dramaturgias* urbanas que nos plantean el problema de los límites (de la representación, de escrituras logocéntricas, escrituras parasitarias), condición avatar de toda escritura que como ingeniería, es decir obra, produce relatos e imaginarios, recubre de piel la ciudad. En la perspectiva de pensar tecno-poéticas que trastocan el sentido estable de las cosas, la noción de ruina(s) que trae consigo la descomposición de los sentidos produce escrituras sintomáticas en el movimiento de la de-construcción de estructuras, de experiencias. Tocar estas escrituras afecta el orden de las cosas y nos pone en un *entre dicho*.

El Teatro, una escritura que no se deja atrapar en un texto, como lugar de expectación de *poíesis corporal en vivo* crea un campo de inmanencia donde chocan las pieles, convergen los cuerpos, “el origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal in vivo, desde la materialidad del cuerpo viviente” (Dubatti, 2014). Este campo es el que nos interesa resaltar en la exploración de tecno-poéticas que buscan romper con el efecto de realidad, o presencia del teatro. El ciberespacio por ejemplo o la velocidad de escape instauran el límite del sentido donde ruge la teatralidad con un eco todavía trágico de esa forma particular de espectáculo que venimos llamando desde la Grecia antigua, “teatro”. Así, introducirnos en la lógica de la realidad virtual supone desplazar el teatro, incluso pensar su fin. Lógica que trastabillea, límite de la representación que pone en entre dicho las lógicas del drama urbano. Este es el punto de fuga que tocamos en esta investigación, donde la escritura escapa a sus lógicas, descifra el territorio, trasgrede el lenguaje; en ella, hecha también piel, carne, desorden de los órganos de los sentidos, emerge el territorio, la ciudad ruina(s).

Si damos por hecho la inmanencia del teatro, su sentido catalizador de espectáculo, su posición como lugar para la teatralización del drama urbano, no podemos escapar de igual manera a una escritura en ruina(s) que tiene que conflictuarse con la lógica de la información y la comunicación en el régimen de Hermes que transita por las sociedades contemporáneas. Con ello nos cuestionamos *un arte de hacer ruinas* (Ponte, 2001), como aquel que se detiene no en el pasado sino en la urgencia de escuchar ese *otro* relato del que hablan los sitios que aún se sostienen en ruinas, pues hacemos y habitamos ciudades simbólicas. “Procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos” (Ponte, 2001).

El resto, la huella se deja leer, la tarea es ojearlas, rastrearlas. El carácter del arte como mediador simbólico, su función de co-laboración, su huella que dice del mundo, que es mundo, permanece como sustrato del estudio. Poner en relieve este sentido del arte, del arte teatral como mediador, como drama(turgia) urbana, es nuestro interés en la tarea de continuar desarrollando formas de análisis estéticos que problematicen asuntos como el poder, es un combate de la escritura en el lenguaje en la dirección de una tecnología que permite actualizar la crítica.

2.4. Por una estética de la presencia (Lanceros, 2010)

La ciudad comprendida como una estética de la presencia nos confronta con la constante histórica sobre la cual se ha constituido la ciudad, la representación, la ciudad como espectáculo. La noción de espacio nos permitirá identificar algunos elementos integradores y diferenciadores para lograr poner en relieve una estética de la presencia en la configuración de la ciudad a partir de una relación dialéctica con la representación. El espacio es la condición de la existencia y la co-existencia de la ciudad, es sobre una superficie que se instala un grupo. Grupo y espacio son los constitutivos de la sensibilidad, el entendimiento y la razón. Es con y para y por el espacio donde estos tres elementos se despliegan para dar estructura al grupo humano.

El espacio como condición de existencia será posible por la Determinación y la Delimitación, estas son las condiciones del orden sobre las que un grupo crea un espacio. Experiencias de orden en el espacio como resultado de una intervención técnica con

un revestimiento estético. Esta experiencia de orden es un acto de apropiación, violenta incluso, por ser fundadora de culto y cultura. Cultivo. Condición de existencia. Que en el flujo temporal propicia ritmos, ciclos naturales como el día y la noche, la cosecha; tiempo y espacio como condiciones inseparables de orden, de toda experiencia posible en el espacio que aparece inicialmente como una inscripción.

El acto de apropiación tiene que ver con el trazamiento de una línea, trazar es circunscribir un hábitat, dar un lugar, un tópos. Este acto de trazar crea una apertura y una clausura, abre otros espacios posibles y cierra un espacio determinado. Trazo y línea son el establecimiento de un principio de orden que se sucede en el tiempo, por la condición biológica e histórica –occidental- donde el humano se ha constituido por su condición nómada, de transeúnte, y por haber sido expulsado del paraíso. La condición de nómada y de expulsado es la que permite que exista el trazo, todo trazo deja una huella, una memoria, un mito. Con Caín, iniciamos una fundación en permanente exilio, organizado y ordenado. El acto de Caín, un crimen por el cual es expulsado, es el que permitirá fundar una ciudad. El crimen funda ciudad. El crimen se convierte en un *artefacto* de la conquista del espacio, en un signo. La línea es crimen- es signo, siguiendo la etimología de la palabra crimen en latín. Línea-crimen-signo-ciudad-región.

La ciudad configura la Región, espacio determinado y limitado en la composición de líneas que desde el cielo bajan a la tierra para estructurar el orden del espacio y con él un centro. Regio, será pues espacio de marcado, territorio ceñido y dominado por la ciudad, nos enfrentamos al terreno de la presencia, el enfrentamiento entre imagen y dominio, o representación y presencia. De considerarla un enfrentamiento, la propuesta consistiría en pasar a

una dialéctica en donde podamos desentrañar la relación entre Líneas/signos e imagen/dominio. En la experiencia de orden, tenemos que del centro trazado, que es la imagen del cielo hacia la tierra, se proyecta el orden y la ley. “Se proyecta(rá) una imagen que comprende el síndrome de la dominación –modelo de la edificación, su repetición en el tiempo-“. Esta imagen es la condición de sensibilidad, que nos interesa rescatar en la dimensión de una estética de la presencia, donde se revela el sujeto, “Ser es percibir y ser percibido”. El espacio como condición de existencia y co-existencia está supeditado a la dominación en donde puede desplegarse la percepción. La condición de sensibilidad entraña dos acciones: ***instauración de normas y construcción de formas***, en las que se produce la relación entre arquitectura y poder en ese espacio privilegiado de la representación, esta relación es la que hemos llamado un enfrentamiento con la Presencia, presencia que podemos ubicar como “pasiones que ordenan ciudades –astynómous orgás-Antígona, Sófocles”.

La experiencia de orden espacial desde la condición de sensibilidad a la que apelamos expresada en la presencia, tiene un carácter artificial –arte y técnica- que constituye la imagen de la ciudad, imagen de una ciudad real que se va realizando de una ciudad ideal a partir de las dos acciones que hemos nombrado, normas y formas. Una *historia de las normas* que entraña un ethos y una política, y una *historia de las formas* que entraña la percepción y la estética. Los artificios urbanos construyen estas normas y formas para el despliegue de una estética de la presencia y de la representación. La estética de la ciudad, o más bien, la ciudad como una estética, debe contener ambos dispositivos, pues toda norma se refleja en la forma, es consustancial.

Ordenar la sensación, organizar lo sensible es el problema que nos inquieta, de ahí que nuestra mirada se torne hacia los fenómenos que crean una imagen de ciudad espectáculo, anclada en una tradición, una historia occidental donde la representación se ha impuesto como forma y medio para ordenar y organizar los ritmos, el influjo moral de la percepción, de la sensibilidad, imponiendo discursos e imágenes que precisan de la represión para poderse instalar. Crimen de la ciudad, poder y gloria de la representación. Se rige un orden, el orden de la imagen, imagen de orden. Donde la representación se despliega sin una presencia, solo arquitectura, sin estructura, apelando a la seducción visual del monumento y el ornamento, que multiplica los *gestos retóricos*, de dominación y control incrementando los problemas del hábitat.

Se nos presenta la ciudad entonces como el “teatro del poder”, estética de la representación que ha producido el efecto de la represión. La ciudad como organización del espacio que se proyecta en el tiempo, requiere de una mirada atenta sobre el problema de la percepción, entendida como un proceso de organización y orden, producida por la invención, consolidada por la tradición y reiterada como costumbre, como acto moral. Este acto moral es el que permite hacer imagen, hacerse con una imagen, dar imagen. Nuestra mirada para abordar una estética de la presencia frente al domino de la representación buscará craquelar la constante histórica de la incorporación de la norma en la forma, la prioridad de la representación en la organización de la presencia, entre el *uso y la percepción*, para seguir rastreando esas huellas del crimen que levantan nuestras moles de cemento por avenidas congestionadas con pantallas que intimidan, especulan, somatizan, excluyen, modifican con su presencia nuestros mundos sensibles.

3. GEOPOÉTICAS DEL JUEGO DE LA COMPO/DESCOMPOSICIÓN DEL DRAMA URBANO EN EL LENGUAJE TEATRAL

A lo que en el lenguaje convencional de los informes de investigación, se le llama desarrollo metodológico o simplemente metodología, en este estudio lo comprendemos bajo los términos de trazas y mapas de los territorios ruinas, despojos, detritus de la ciudad, cartografiados en las escrituras teatrales. Podría sugerirse un vínculo interpretativo de la experiencia personal con el gesto etnográfico de la mirada en los sentidos teatrales, o quizás también con un acto arqueológico a la manera de Foucault (Foucault, 1979), de otear la compo/descomposición del drama urbano, en el salto al vacío del *gran drama de la vida* (historicidad) al *drama en la vida* (acontecimiento), ¿al fin del drama? Nos preguntaríamos en los tiempos de hoy, donde proliferan múltiples acontecimientos que nos inscriben en la condición postmoderna⁸.

Los cruces de las escrituras o la escritura cruzada en un combate por ser ella misma en la experiencia, nos plantea la cuestión metodológica de la interpretación de un combate con el lenguaje, con su estructura, su organicidad, con toda sintaxis donde la palabra escapa para hacerse carne, recuperando en el teatro toda materialidad, del cuerpo y de los cuerpos (cosas). La palabra en el teatro es acción. El teatro en tanto escritura polisémica, textual y espectacular, nos pone en el plano del acontecimiento donde la multiplicidad del ser, el ser de

⁸ Calabrese (2012) identificará tres formas del concepto post-moderno: El primero de la sociología americana referida desde los años 60 a la literatura y al cine. El segundo filosófico en la obra de J. F. Lyotard, "La condición postmoderna" donde identificará como elemento fundante, la crisis de las narraciones. El tercero el campo de la arquitectura, cuyo punto de partida fue la Bienal de Venecia «Vía novísima» cuyo catálogo fue titulado Postmodern por el editor Paolo Portoghesi.

la ciudad, la ciudad, encarna toda escritura como un hipertexto en donde ella misma puede leerse, re-leerse, des-escribirse, volverse a escribir. Acontecer. Ser visible e invisible, pues la ciudad es la representación por excelencia.

Pretendemos juntar en el giro de la crítica una etnografía de la mirada con una arqueología del otear en las travesías del teatro, que concebimos como un lugar para ver, un espacio que incide en las dinámicas de la sociedad, pues en el acto de la experiencia urbana juega a la vez como señuelo y dispositivo digestivo de las secreciones humanas. Señuelo porque atrae y captura, y dispositivo porque es objeto de contaminación, de enfermedad y exorcismo.

Con el teatro, el acontecimiento asumido como juntura del juego de la re-presentación, entre dicho entre la ciudad y el teatro que es crisis, crisis de la representación, ocurre un desplazamiento, la espacialización del drama urbano, actuando como un mecanismo de la visión donde la realidad metafóricamente espacializada compromete al espectador con los miasmas y efluvios del subsuelo social. Estética expandida que provoca la escritura teatral a la cual enfrentamos el límite del ser, su caída, la actitud violenta que ha desbordado la razón instrumental. Exceso de estética, simulacro, culturescape.

La composición es, en estos términos una escritura de la indisposición de las lógicas instrumentales y desciframiento del espacio en el que se produce. Más que una representación es el síntoma de los sentidos inducidos que la producen y que la esculpen en sus formas agonística, dramáticas y trasgresoras del lenguaje haciendo aparecer una superficie donde resuena un mapa inacabado, dispar, de inestabilidades. Crisis. Nadie escape del juego de espejos de la representación, la ausencia y la presencia, ser todos y ser nadie.

Demudarse. Multiplicidad de las identidades donde resuena una des-composición. El cuerpo sin órganos. Su exposición o revelación como una(s) geopoética(s) de la catástrofe, propone una escritura de sus hablas, o más bien de sus emanaciones en la contingencia de lugares parásitos, en ruinas, detritus, la excrecencia cancerosa de la explosión de la cifra, la multiplicidad de los conceptos del tiempo, la desestructuración de las normas.

Como geopoética de la catástrofe, la des-composición que emana del juego entre el Teatro y la Ciudad, es decir lo que identificamos como el drama urbano, el devenir ruindad, se manifiesta como un territorio existencial. La máquina social tiene la función de codificar los flujos de personas, animales, alimentos, medios, residuos, mitos, delimitando nuestro ser en el mundo, ser mundo, a través de las primeras inscripciones corporales. Inscribirse en el mundo como individuo, como subjetividad, es marcar las distancias en el espacio a partir de los ritmos, flujos, movimientos. Sobre esta base de inserción afectiva en nuestra relación con la ciudad como territorio existencial, la ciudad signo, la ciudad como una inscripción es condición del drama. El espacio está siempre lleno, el murmullo de un lenguaje de las cosas, del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos, la inscripción en él como individuos es una cuestión de marcar las distancias. Cartografiar. Juego de las geopoéticas. Para delimitar una noción de espacio existencial, donde existir equivale a estar-en, estar en un espacio, cuyas maneras de existir, son las maneras de estar en un espacio, Jose Luis Pardo (1992) indicará que los elementos que constituyen dicho espacio podrían llamarse *estetogramas*.

fragmentos expresivos que individúan al ser capaz de vivir en ellos. Hablamos de espacios que, precisamente, no pueden concebirse “vacíos”, pero que tampoco pueden ser tomados como signos o índices de la subjetividad existencial o la

identidad individual de sus habitantes, porque justamente el habitante es lo que indica el espacio al que se remite; se pueden describir las propiedades (no accesibles topográficamente) de esos peculiares espacios a partir de la conducta de sus ocupantes, una conducta que ella misma está hecha con lo que están hechos los espacios (fragmentos y diferencias, distancias y gestos): no es el ocupante quien determina sus espacios, sino ellos quienes le determinan y preceden, le anuncian, le acompañan y le definen, proporcionando cuando es preciso un molde a sus vivencias o un contenido a su “campo perceptivo” (Pardo, 1992).

Experiencia compleja de habitar la ciudad que responde a las demandas del sistema consumista al que nos han reducido los aparatos ideológicos, económicos, políticos y culturales como agenciamientos maquínicos; reduciendo nuestra experiencia urbana al afán, la velocidad que solo permite escuchar un ruido enfermizo, un residuo contaminante, y como un saboteador del tráfico, como nuevos *flâneur*, los individuos nos inscribimos como mercancía. “En la figura del Flâneur puede decirse que retorna el ocioso escogido por Sócrates en el mercado ateniense como interlocutor. Solo que ahora no hay ningún Sócrates, nadie que le dirija la palabra” (Benjamin). Siguiendo el recorrido por el drama urbano, la experiencia como transeúnte comienza a devenir turista, mercancía, objeto, invirtiendo la(s) mirada(s), esa(s) que marca la(s) distancia(s). El ciudadano – mercancía delimitará la noción de ciudad ruina(s) en el que se inscriben las teatralidades analizadas. La ciudad ruina(s) es Medellín, como se ha explicitado, es una ciudad marcada por el fenómeno del narcotráfico, en ella todo es mercancía. Prótesis. Basura. Ciudad tráfico. Comercio. Moldeada por el ethos de los “verracos”, “los echados pa’lante”, los negociantes o embaucadores. Saberse ciudadano-mercancía determina el drama que leeremos en lo que hemos llamado las descomposiciones.

“Comercio y tráfico son el par de componentes de la calle. Pero, el segundo de ellos, ahora se entumece en el pasaje, en donde el tráfico es rudimentario. Éste ahora es esa calle cuya única libido es el comercio, solo atento a incitar el apetito. Y, en tanto que ahí se estanca el flujo, la mercancía se multiplica en sus orillas siguiendo formaciones fantasiosas como los tejidos en las úlceras” (Benajmin,).

Pensar un territorio es posible por un modo práctico del vivir que se convierte en afectos, pues los modos de pensamiento están fuertemente influenciados por el contexto territorial en el que se desarrollan. Cada grupo social tiene una manera particular de pensamiento, de acuerdo a experiencias y modos de apropiación del territorio. Pensar en la catástrofe de la modernidad desde una geo-imaginación, supone una actitud de comprender que equivale a la apropiación y transformación del territorio, una ciudad – vivida. La geofilosofía (Deleuze y Guattari, 2002) acoge el fundar, el construir y el habitar un territorio. Movilidad que se distancia de toda geopolítica que busca el conocer, medir y controlar, racionalidad y universalidad del pensamiento moderno. De la crisis a la desviación, heterotopías (Foucault, 1994), constatación de nuestra fragmentación, ser muchas cosas al mismo tiempo.

La geofilosofía implica “hacer hablar” la contingencia en lugar de re-presentar, no se permite el esquema con sentido, el árbol genealógico, se crea un plano para la coexistencia de ideas y conceptos, superficie inacabada, ciencia de lo dispar, estética de la desaparición, la derrisión. Ciencia nómada o saber problemático, inestable. Chora. Movimiento. De la composición, estabilidad, a la descomposición, el fragmento. Mapas sensibles. Estas formas territoriales ofrecen puntos de referencia, geosímbolos, huellas, migajas, poluciones, secreciones; en lugar de una escritura cargada de memoria, una escritura rizomática, emergencia

de un arte revulsivo. Estos mapas son abiertos, conectables, contraponen el régimen de la representación con un pensamiento nómada. Movimiento de la composición a la descomposición. Desorden de las sucesiones históricas. Cercanía entre pensamiento y exterioridad, crueldad. Crimen, trazo, frontera entre interior – exterior. El tiempo se espacializa y el espacio se temporaliza. Movimiento. Inestabilidad. Territorios existenciales.

La frontera no es límite, es membrana, invita a pasar del otro lado, a la trasgresión, a borrar aquellos límites que se sospechan creados artificialmente; el arte es el espejo, territorio de la ensoñación en que se reflejan estas contradicciones, asegurando los contactos, el pasaje y la trasgresión. La frontera es porosa, deja pasar. La creación artística está en los márgenes –en la marginalidad- de los límites trazados por el orden reinante. Espacio experiencial, donde el miedo se ahinca, flujos, virus, triunfo de lo urbano como patología, como enfermedad. Ruinas de plástico. “Culturescape” del miedo. La des-composición se efectúa en lo urbano.

3.1. PRIMERA COMPOSICIÓN:

La Ciudad y el Teatro en el plano de la (Re)presentación⁹

El Teatro como práctica estética es un espacio de tensión en la representación de agonistas mediado por el espectador, esto determina su proceder, su carácter convivial que nos pone en el plano del acontecer, de la experiencia, donde los individuos participan de la teatralización de la vida, puesto que lo sucedido en la representación es aquello que se nos presenta en la vida. El teatro es un espacio para ver. Así mismo la ciudad en su forma planificada es un espacio para ver, en la perspectiva del ojo que toca, del ojo que recorre¹⁰. Entre el teatro y la ciudad, la representación indica el punto límite que trastoca sus lógicas. Ciudad y teatralización, la ciudad teatralizada, el *theatrum mundi*, la ciudad espectáculo, categorías con las que tropezamos en el deseo de abordar esa idea utópica de la ciudad, hecha de tránsitos, situaciones, alteraciones, devenires. Urbs. Resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas, amenaza constante a la estabilidad y el orden planificado de la ciudad, a su composición. De ahí que encontremos una ciudad (en) ruina(s) durante el siglo XX, en el tiempo del desencanto.

La representación teatral es una creación de poésis, tejido de relaciones y afectos, contorsiones de donde surgen las fricciones entre los individuos y las cosas, los fantasmas, compone un drama urbano que como escritura balbucea formas poéticas que

⁹ Interconectaremos tres planos diferentes de la Representación que se irán desarrollando en la extensión del proyecto: como forma constituyente del arte teatral, como dimensión ontológica y como forma de visibilidad.

¹⁰ Nos referimos a la ciudad planifica desde la perspectiva de la experiencia corporal en el texto *Carne y Piedra* de Richard Sennet (1994), donde los problemas relacionados con el cuerpo están directamente conectados con la planificación urbana y sus prácticas.

atrapan la ciudad. Des-com-poner la experiencia de la ciudad, o del habitar la ciudad en el terreno del teatro, implica adentrarnos en los límites del sentido, del arte como indisposición, como desecho¹¹ de la Tierra, *seno en el que se resguardan los residuos*. Ella, la Tierra, violenta, exige un arte, una técnica que dé sentido a su desgarramiento, de sus residuos viene, deviene arte. El arte desecho de la tierra posibilita el mundo, la traslación, el desplazamiento de sentido, en las ramificaciones, los hiatos en los que el mundo deviene.

El teatro en tanto *expectación de poíesis corporal en vivo*, acontecimiento, tomado de la palabra *théatron* (en griego), *lugar para ver*, remite al ver aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja, juego espectacular donde la realidad está metafóricamente espacializada. Dispositivo de perspectiva en primera instancia, donde se espacializa el drama urbano como un mecanismo de la visión para que el espectador experimente la teatralización de dicha realidad. Espacio en el que los habitantes de un *lugar*, sus cuerpos entran en una relación de afección provocando constantes configuraciones de su individuación como resultado de múltiples acontecimientos. *Sin arte no hay mundo*, pues el arte es un mediador, *symbolon* en el que nos re-conocemos. Espectante y protagonista, el espectador de la representación teatral, accede al doble juego, valida la ficción para entrar en ella y al mismo

¹¹ La encarnación de la idea en el arte, la idea como cosa terrestre. “Frente a Hegel, es ahora cuando por vez primera se vislumbra la posibilidad de *tomar absolutamente en serio al arte*, como exposición sensible de la Idea: (en relación al aura como mera alegoría) que no se expone impunemente lo ideal cuando se hace cosa terrestre. Digo cosa “terrestre”, no “natural”, pues que lo natural sería el trasfondo físico, producto de la propia instancia técnica, formadora de la superficie que llamamos mundo. “Idea” dice: control absoluto, negación determinada de lo sensible, esto es, de lo que está literalmente “fuera de sí”. En este sentido el arte consiste en un metódico dismantelamiento simbólico de lo bello “natural”. En esa destrucción, las cosas no pueden ser ya objeto de representación, y menos fenómeno o aparición de una sustancia oculta, sino una tachadura de lo sensible en lo sensible. Una suerte de palimpsesto al revés, formas que nada informan, imágenes que desafían a toda imaginación, si entendemos por tal la facultad de recomponer ad libitum una realidad dada”. (Duque, 2002).

tiempo toma distancia para protegerse de ella. La escritura polisémica del teatro, espectacular por sus modos narrativos y actuantes, tiene como génesis el cuerpo del actor (el agonista) y del espectador (la catarsis), requiere de los cuerpos en vivo para que pueda existir, sin estos no hay teatro, habría un texto pero no teatro. Este carácter inminente revela la multiplicidad del ser en el teatron, o ser de la ciudad en el juego especular.

Reunidos en el teatro, los ciudadanos pueden leerse, re-leerse, des-escribirse, volverse a escribir en un hipertexto que encarna la ciudad recubierta de la piel del teatro. Límite de los sentidos o límite del lenguaje, el teatro como revestimiento de la ciudad trastoca su sentido, remite a una Archi-escritura¹² donde emerge la ciudad ruina(s). Ella, la ciudad, visible e invisible, es la representación por excelencia donde la posibilidad de la división –del (por) el poder- y la violencia está siempre presente. De ahí que el ponerse en común sea toda posibilidad de intentar prevenir el desastre, el desorden del sentido, y al inventar la ciudad se inventa la representación¹³, ella es el lugar de la confrontación, de la palabra, de la sustitución.

Pues inventar la ciudad es inventar la representación, el lugar donde el poder se disputa y se delega. Donde cada uno puede presentarse en el centro del círculo y decirle a la asamblea cómo él se representa lo que sucede y lo que hay que hacer.

Lugar de nacimiento del escepticismo, del conflicto de las interpretaciones, de esa

¹² Jacques Derrida en su texto *Gramatología* (1971) para delimitar el problema de la escritura, en medio del debate que la define como “un sistema de signos” realizado por De Saussure, encrucijada entre el habla y la lengua, o entre el fono y el grafo, nos sitúa en la derivación de la escritura como una Archi-escritura, una escritura experiencial, situada, “una escritura que es movimiento de la diferencia, archi-síntesis irreductible, abriendo en una única y misma posibilidad la temporalización, la relación con el otro y el lenguaje”.

multitud de dobles, éidos e eídōlon, phantasía y phántasma, cuya apariencia corre el peligro de ser un falso semblante (Enaudeau, 1999).

Corinne Enaudeau nos presenta la representación en el punto en que nuestra pertenencia a ella es inmemorial, juego de la presencia y la ausencia que la define. Como presencia la representación es enmarcamiento y como ausencia nos somete entre el ser y el parecer, “*el teatro concentra en el escenario dicha paradoja, representar es substituir un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia*”. Juego de un dispositivo óptico, especular y espectacular donde los actores y espectadores estamos presentes en él. Fábula, personajes, objetos, espacio y tiempo son realidades estables de la escena, mientras que cuando validamos la ficción y hacemos parte de su juego confirmamos la ausencia y somos puro devenir. Esta paradoja de la representación no permite salir de ella, no podríamos buscar la presencia por fuera de ella, pues la presencia misma es una representación. Intentar atrapar la lengua original del pensamiento, el Logos en el que todo está dicho, atrapar la presencia, sería divagar en la representación y escapar de la presencia. La paradoja de la representación comienza por la teatralización de la ciudad, como lugar del lenguaje, donde los ciudadanos se adueñaron de la palabra para poner en cuestión el poder, tomarlo como objeto y por tanto poner la autoridad en discusión, en el espacio de la ciudad cada quien se presenta.

Como escritura, el teatro inventa la ciudad, en él estamos en presencia de ella, en el devenir, en el movimiento de “llegar a ser”, en el acontecer de la expectación, de ese (re)presentar, es decir, inmanencia de la presencia del espectáculo y juego doble de saberse en la representación, en la ficción. El teatro conmociona y perturba en un espacio de tensión referido al ser agónico, el actante, el ser en acción; espacio terapéutico donde

el individuo se libera de fuerzas amenazadoras, pues en él se despliegan técnicas que los individuos y las colectividades utilizan para entenderse a sí mismos¹⁴, la máscara, la palabra, el gesto. La condición agónica del teatro viene del topo griego Agón (ἄγών), es la relación dinámica marcada por la acción, la oposición, el combate entre los personajes; esta acción u relación dinámica de entes, actantes, es lo que identificamos como tensión en la representación.

Acción, agonía, que provoca la descomposición del organismo que el teatro configura como institución del arte, del habla, del lenguaje, pues la potencia del cuerpo sintomático del agonista en la tensión apolínea y dionisiaca de la representación teatral deslocaliza el lenguaje y se impone como una (otra) escritura que remite a la experiencia como *archi-escritura*. Una escritura espectacular donde se mezclan los sentidos, el lenguaje se deconstruye emanando de él las tesituras de lo infrasimbólico. Encerrado en el código escritural del espectáculo (bajo cuatro elementos constitutivos: personajes-actores, tiempo, espacio y espectadores) el teatro reclama una distancia de eso que se llama realidad, para presentarse como una fresca ruina de la tierra, como símbolo. Revuelta por toda materialidad de los cuerpos y las cosas, donde el individuo contorsiona buscando el otro, lo otro; *(re)representación, juego de la presencia y la ausencia* donde surgen las fricciones, los fantasmas, tejido de relaciones, afectos, contacto y aparición, creación de poésis.

¹⁴ Foucault (1998) identifica cuatro tipos de tecnologías que representan una matriz de la razón práctica que en occidente, los hombres han desarrollado para entenderse a sí mismos. Tecnologías de la producción, de sistemas de signos, del poder y tecnologías del Yo. Esta última es la que nos interesa pues desarrolla el problema de la práctica del “cuidado de sí” del final de la Antigüedad. Para Foucault las tecnologías del yo “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”.

La catástrofe de la ciudad moderna hace hablar la contingencia de lugares parásitos, en ruinas, detritus, la excrecencia cancerosa de la explosión de la cifra, la multiplicidad de los conceptos del tiempo, la desestructuración de las normas, la descomposición de los sentidos. La crisis del drama urbano pone entredicho las tecnologías del teatro, su (re)presentación, su valor de verdad sobre la realidad y comienza por estructurar otro espacio. El foso que separaba los actores del público pierde su función y se convierte en podio, es una apertura de la invención de la ciudad, la humanidad convertida en espectáculo de sí misma, la escena convertida en una plataforma pública, sacrilegio de la forma ritualística del teatro donde tomará cuerpo otro ritual, el de la cotidianidad de la vida en la urbe, el de la habitación, de la individuación, de la subjetividad que rechaza los grandes relatos históricos (Benjamin, 1974). Escena expandida que estetiza la ciudad, pérdida del aura, desilusión absoluta, revuelta del arte en los residuos de la Tierra provocando su erosión, es decir prácticas artísticas que ven en la materialidad, en los excrementos pedazos de vida, que toma los sueños como escrituras de una validez científica.

La pérdida del foso exige al teatro un efecto de extrañamiento y distanciamiento, el *Verfremdungseffekt*, exigencia de *la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, del teatro a la pantalla, del original a la serie, de la producción al consumo, el *valor de uso* hace estallar la técnica, la materia. Este efecto de distanciamiento intenta despertar en el espectador una actitud crítica racional que le permita sacar sus conclusiones y luego actuar de acuerdo con ellas en vez de dejarse cautivar por sus emociones que fácilmente resultan estériles (Brecht, 1973). Esta distancia en la representación provoca una- otra escritura teatral de la caída del hombre moderno, el límite del ser, la puesta en crisis que ha desbordado la razón instrumental. Una escritura proteica que indispone dicha lógica y nos obliga

a descifrar el espacio en el que se produce otra escritura, los sentidos inducidos que la producen y a aquel que esculpe el lugar, el poeta, el dramaturgo, el actor y el espectador.

El drama moderno que inaugura la literatura con la novela en el siglo XX, ese salto del gran drama de la vida al *drama en la vida*, de la Historia Universal a la *tragedia universalmente humana*, disolución del héroe trágico y advenimiento del sujeto épico (Szondi, 1994), nos pone en la crisis de la representación del drama urbano, drama burgués, invención del valor de la cultura que no es otra cosa que la invención de la ciudad, puesta en escena de la ciudad. Proximidad de la escritura hacia una prosa de la existencia, prosa de la cotidianidad, de la tragedia al drama. Escritura que dice del mundo, por una escritura que es mundo, escritura que desde la tragedia griega ha dramatizado ese paso ritual primitivo siempre a instituciones más civilizadas. Referimos Drama como *dra*, procedente del dórico que corresponde a la palabra ática *prattein*, actuar, la acción patética de los individuos, acción que en el drama urbano acontece por los territorios nómadas y las experiencias de crisis entre un adentro y un afuera, entro lo privado y lo público, en la tensión entre Hestia y Hermes, el hogar y la plaza pública, espacios que han colapsado en la explosión de la ciudad moderna.

Si la arquitectura ha permitido la unión del teatro y la ciudad bajo la idea del *théatron*, ella misma provoca su ruptura; ambas, arquitectura y drama son condición de toda sociabilidad. Frente a la conturbación del drama moderno donde la sociabilidad se agotaba en la banalidad y la ironía del gusto burgués (el bulevar, el café, el teatro, la plaza, el salón), la pérdida del foso como extrañamiento de la realidad desató las fuerzas de las masas, el hombre de la multitud, el hombre sin atributos, desorientado, el “espectador relajado” se sentía más próximo al teatro, es decir a la puesta en escena de la vida en la distancia que el efecto del

“realismo ampliado” creó; la realidad estuvo más presente, quizá una necesidad histórica¹⁵ validó la forma del teatro épico, como una dramaturgia del rodeo.

Así como el teatro épico desarrollado por el alemán Berthold Brecht marcó el giro del teatro moderno, otras de dramaturgias del rodeo que Sarrazac ha identificado en el teatro moderno y contemporáneo permiten delimitar los planos de (re)presentación ontológica en que la ciudad y el teatro se encuentran¹⁶. Precisamente porque la dramaturgia del rodeo introduce la noción de proximidad, o de presencia, de la representación, delimitándonos el paréntesis que hemos puesto en esta palabra. El distanciamiento en la poesía (narración y drama) ha estado ligado a los modos de vida y concepción del mundo, dramaturgias que desde la antigüedad griega han estado transitando por un “teatro situado”, teatro que es toda posibilidad de representación de la ciudad en lo que está tiene de agónico, de conflicto.

En la ciudad contemporánea la espectacularización de la realidad, los *reality show* por ejemplo, las ruinas postmodernas, ruinas de plástico toman el simulacro y la representación en su forma más genuina, la producción, el consumo, la reproductibilidad técnica para expandir al máximo el plano de la ficción hasta borrar las fronteras con lo real, el dolor, el hambre, la pérdida de la noción espacial, temporal. Juego de representaciones que en su obsolescencia programada crean cuerpos mutantes, prótesis para coaccionar las pasiones, las

¹⁵ “Ernst Bloch (1973) lo mostró bien en su texto tan breve como contundente sobre el efecto V: “Los rodeos –del distanciamiento- aparecen como los únicos atajos posibles, contra la alienación, para el reencuentro de sí mediante esa vía oblicua, igualmente, mediante este exotismo volcado hacia lo familiar”.

¹⁶ “Plantear la cuestión del rodeo sería quizá remontarse al cambio de paradigma estético que se efectúa con el fin del teatro clásico y el inicio del drama moderno. Quiero decir al cambio del concepto de “Bella Naturaleza” al de “natural”. Diderot rompe con la grandeza y el distanciamiento clásico, introduce la dimensión de la proximidad en la escritura dramática. De la proximidad e incluso de una cierta familiaridad – la prosa de la existencia- ligada a la exploración de la vida íntima y domestica de la burguesía”. (Pierre, 2011)

sensaciones, máquina de deseos. Quizá esta situación nos lleve a pensar en la muerte del teatro, o el desplazamiento del teatro como un arte menor frente a la moda, la publicidad, contrario a esas creencias, la distancia que las ruinas postmodernas toman de la práctica teatral, en la dimensión de lo que hemos acuñado como dramaturgia del rodeo, tienden a aproximar el teatro cada vez más a la vida. *“Lo próximo no es en definitiva accesible sino a través de este paso por lo lejano que permite el rodeo”*, distancia que al tratar de reducirlo a mera presencia, efecto de realidad, tensa dramaturgias del rodeo, de escape, de sueño que nos acompañan en nuestra propia condición humana, agonística.

El espacio del teatro como escritura proteica se distancia de un realismo profético que ya no dice del mundo, por un sentido de la experiencia sobre la realidad, por un acontecer, un entre dos, entre dicho, un devenir en el que el cuerpo se descompone, un cuerpo sin órganos que hace un Arte de la de-formación. Descomposición de un organismo, de un cuerpo que nos dice de los restos de su acontecimiento, pues se consume el espectáculo y se consuma el espectáculo, feedback del teatro como acto comunicativo, creación y recepción y producción y consumo, así el teatro reduce el campo de acción, solo se puede ver el teatro qué está en un territorio fijo, un lugar. El teatro muere con la (re)presentación, difiere del simulacro de las ruinas postmodernas que muta, es indeterminado, se traslada. El soporte del teatro es la memoria – la memoria orgánica de actores y espectadores-. La fragilidad de la memoria nos devuelve la aparición, la presencia de la (re)presentación, fija restos, el recuerdo conserva fragmentos. Potencia del teatro en tanto actuación porque no se puede fijar, no hay mediación, es irreducible a una escritura estable, por eso recurrimos al concepto de archi-escritura que nos pone el terreno de-construcción del lenguaje allí donde la memoria y los juegos del pensamiento

instauran el límite de toda escritura, de toda memoria que se vuelve objetiva, y el sujeto pensante olvidadizo, pues la información en todas partes disponibles vuelve posible el olvido.

La *crueldad* del teatro (Artaud, 1999) arremete contra esta lógica instrumental indicando la importancia de la materialidad del teatro, su eficacia terapéutica, la potencia de la (re)presentación como puesta en escena de la crisis del drama moderno, de la catástrofe como el devenir regularidad de la violencia de la ciudad en tanto composición, órgano, regulación, medida, orden. Dicha regularidad pone en discusión la escritura del teatro en el plano de una dramaturgia de lo urbano donde el cuerpo del actante en su doble, individuo – personaje, disloca el lenguaje donde ya no es posible penetrar en la hondura de la representación clásica, pues ella es la destrucción que acaece toda forma orgánica, compuesta, abriéndonos al puro devenir, a la multiplicidad de acontecimientos de la vida, a una historia en migajas, fragmentos. Pedazos rotos de realidades. La descomposición de un cuerpo sirve a sí mismo para descubrir el tiempo en que dicho cuerpo lleva muerto, la ciudad moderna y por extensión el teatro se descomponen en el juego de simulacros de ruinas postmodernas en las postrimerías del siglo XX, hacer hablar esos cuerpos pestilentes puede tener sentido para recuperar la pura sensualidad de los sentidos, tensar el arco de eros, infección de un entre dos en la cual el sentido no se distingue ya del signo ni de la cosa, deviene.

3.2. SEGUNDA COMPOSICIÓN: La Conturbación del Drama Urbano

El espectáculo que nos ofrecen las ciudades contemporáneas es la fragmentación, la inminencia del desastre o la catástrofe. El adentro y el afuera, el hogar privado y la vida pública se van a encontrar opuestos y asociados en la vida y en el espacio. Ahí nace la democracia griega donde la posibilidad de la división y la violencia está siempre presente. El

ponerse en común es toda posibilidad de intentar prevenir el desastre. “No existe una ciudad unida, armoniosa, donde todo el mundo es igual, sin que esta ciudad no sea capaz de destrozarse en condiciones espantosas” (Vernant, 2008)

Esta condición de poner en común, lugar de la sociabilidad en tanto *cit  , civilización, urbs*, se rompe y cae en ruinas con la ciudad moderna, su lógica, la razón instrumental pone en crisis el ser del hombre, p  es aquellos que la habitan pueden no ser ya ciudadanos, careciendo de sostén, de *status político* que los protege, que les da un lugar en el mundo a partir del cual hablar y narrar su vida, se encuentran en el límite de su ser, en el límite de la destrucción de su cultura –la modernidad– que tiene su origen en el modo de actuación de la razón que la fundamenta, una razón que ha adoptado una actitud violenta – el fascismo por ejemplo-. Al individuo de las postrimerías de la modernidad solo le queda caminar entre las ruinas de un mundo devastado. De ese caminar entre ruinas oteamos la descomposición del drama urbano, el advenimiento del acontecimiento como historia en contraposición a la historia de las estructuras donde se reconoce la noción de tiempo espacializado, de ritornelo. Tiempo del *eclipse* de la narración hist  rica (Ricoeur, 1997), advenimiento del acontecimiento como historia en contraposición a la historia de las estructuras, atravesar por la escritura en un combate por ser ella misma escritura, es un combate con el lenguaje, con su estructura, su organicidad, con toda sintaxis.

La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones, y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias (...) para ser significativa, la eficacia

literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura.

(Benjamin, 2011)

Situarnos en la acción del pensamiento es violentar el pensamiento mismo, es una crítica de la ciudad, entendida como crítica de la crítica, dado que es asumida como el espacio referencial de disputa de las racionalidades, y por lo tanto puede interpretarse como centro gravitacional de debate y confrontación de la razón fronteriza. La imagen terrible de la ciudad que se desgarrar desde el centro del ser, se configura en el exceso. Exceso de tiempo, es decir de acontecimientos, exceso de espacio que se expresa en los cambios de escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la aceleración de los medios de transporte que conducen a modificaciones físicas como las concentraciones urbanas, migraciones, conos periféricos, multiplicaciones de los “no lugares”, y finalmente el exceso de individuación, la producción individual de sentido en la espacialización del tiempo y la temporización del espacio.

En la situación de la sobremodernidad la necesidad de dar un sentido al pasado, de ir al rescate de la superabundancia de acontecimientos de la vida presente, toma carne la imagen terrible de ciudad que se forma en la circulación y el intercambio ya planteado por los griegos, una imagen de los acontecimientos. Imagen terrible porque no es extática, terrible porque se instala en la razón fronteriza. Lo que podríamos identificar como un devenir ciudad son las travesías, las experiencias nómadas, el habitar el ciberespacio o la realidad virtual, el estar sometido a las fallas geológicas, la violencia condensada (catástrofe nuclear, fascismo), la devastación de la razón instrumentalizada.

De la sobremodernidad se podría decir que es el anverso de una pieza de la cual la posmodernidad sólo nos presenta el reverso: el positivo de un negativo. Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, no al derrumbe de una idea de progreso desde hace largo tiempo deteriorada, por lo menos bajo las formas caricaturescas que hacen particularmente fácil su denuncia. El tema de la historia inminente, de la historia que nos pisa los talones (casi inmanente en la vida cotidiana de cada uno) aparece como previo al del sentido o sinsentido de la historia, pues es nuestra exigencia de comprender todo el presente lo que da como resultado nuestra dificultad para otorgar un sentido al pasado reciente: la demanda positiva de sentido (uno de cuyos aspectos esenciales es sin duda el ideal democrático), que se manifiesta en los individuos de las sociedades contemporáneas, puede explicar paradójicamente los fenómenos que son a veces interpretados como los signos de una crisis de sentido (Augé, 1994).

Así la ciudad moderna siempre está en espera de su figura, no deja de deslocalizarse. *Así la ciudad se aleja*. Entre la multitud creemos ver en el horizonte una babel, demanda positiva de sentido, pero nuestra mirada exasperada solo retiene la hipertrofia del movimiento convulso por donde transitamos, la ciudad que se expande modulando las variaciones de lo que transita. Transporte, transexualidad, transcodificación, transmedia, transculturación, más allá de, a través de, al otro lado. Trans. Acontece.

Alejarse de la ciudad ¿significa renunciar a lo que ha sido la ciudad tradicionalmente? Un lugar de socialidad?, se pregunta Vernant. Esta es la distancia de sentido,

el ser límite, el atravesar frontera a la que sometemos el pensamiento, o en el que el pensamiento se hace cuerpo, movimiento, se espacializa; es el momento en el que penetramos en otras conurbaciones, otras configuraciones, otros lugares, mejor aún, otras formas de tener lugar. El número y la extensión son el punto de fuga para atravesar la frontera entre lo uno y lo otro. Desorientados en la ciudad moderna, nos enfrentamos a una ciudad inhabitable, no al desierto, sino a la destrucción y la expulsión, vueltas lugares. Experiencias de tránsito, inestables, fronteras invisibles, nomadismo, deslocalización del lugar. “El fuera-de-lugar se erige allí –en la ciudad- si se puede decir, a modo de lugar de vida. Esto no cesa, se extiende como extienden en otras partes las ciudades nuevas, pero es lo contrario de un crecimiento: es una excrecencia cancerosa.” (Nancy, 2013)

Vivimos en un presente obsoleto. Caminamos sobre sus ruinas de plástico. La obsolescencia programada diluye la ciudad de Dios, el origen y el fin de la historia, en la tensión por re-organizar un mundo, una ciudad siempre en el horizonte, *a lo lejos*, un futuro que está siempre por-venir; una ciudad que se nos escapa en el exceso exigiéndonos aprender de nuevo a pensar el espacio y situarnos. Esta ciudad a lo lejos se ha convertido en un espacio amenazante. Solo queda caminar entre ruinas, violencia del pensamiento ante la individualización de las referencias, los hechos de singularidad, la demanda de sentido; atravesar fronteras, desterritorializarse, devenir. La pérdida de la ciudad como lugar posible de reconocimiento de lo humano en tanto comunidad, es ahora un extrañamiento del individuo, distancia de lo común acotado el espacio del drama urbano en la *interface* de nuestra época *consistente en la integración de los sueños de la carne y las imágenes de la máquina – bioelectrónica- o en las ruinas de plástico.*

En el amanecer del fin de la historia nos enfrentamos a la razón fronteriza, en donde de tanto ver la ciudad en el horizonte, de avanzar con el progreso, la imagen de la ciudad se nos volvió oscura, razón fronteriza que marca el temor de perder la ciudad sin suburbios, y donde tememos la ciudad con suburbio y en su suburbio. Temor a perder la ciudad burguesa, temor a perder la razón instrumental. La noche del fin de la historia nos plantea un descenso a las ruinas, para excavar en ellas y escuchar su rumor. Esta alegoría de la idea de progreso de la historia (el ángel presentado por Benjamín), su estremecedora presencia nos dice de los restos, de la ruina urbana, ante la cual no puede detenerse. Al contrario de la demanda positiva de sentido donde buscamos una reconciliación entre el hogar y la plaza pública, entre Hestia y Hermes, atravesamos las fronteras entre un adentro y una fuera viendo como vuelven transfiguradas las ruinas del pasado sobre simulacros de posibilidades, como ruinas de plástico. Detenemos al ángel de la historia de Benjamín, su cara vuelta hacia el pasado viendo la catástrofe, para acumular las ruinas, despertar a los muertos y otear en lo despedazo, en medio de la tempestad del progreso de la modernidad la caída del hombre moderno. Ironía, banalidad, parodia en donde toda idea de ruina(s) quedaría delimitada por el entramado tradicional de la vida exhausta de las postrimerías del siglo XX -ideologías, instituciones, relatos, imágenes, imaginarios, símbolos, culturas-.

Es todo el entramado tradicional de esa vida exhausta el que lentamente se va transformando en ruinas, junto a los caducos cuerpos que aún no han experimentado en sus carnes la implantación de prótesis o cambiado estéticamente su superficie de acuerdo a las imágenes –igualmente superficiales- que van trazando en las pantallas y en las mentes de los hombres dictados de hipertextos emanados de la nueva simbiosis (Duque, 1999).

Ubiquemos *el drama de la vida* en esta vida exhausta que se va transformando en ruinas y toma cuerpo en el Teatro como lugar de reciclaje y espacio liberado de la ciudad a lo lejos, para devenir ciudad suburbio tanto como sobreurbanizada, o alejándose de nosotros, ella, la ciudad deviene otra cosa que ciudad, deviene territorios de ciudad ruina(s), despojos, detritus. El drama urbano configura una geopoética de la ciudad. Narrativas y dramaturgias que componen territorios y cuerpos en una sinfonía de acontecimientos límites, experiencias de crisis, que teatralizan *lo decadente, lo incierto, y lo turbio del drama urbano*.

Teatralización que pone en relieve la ciudad incivil, la urbanidad suburbanizada como sobreurbanizada. Allí vemos espacios estancados, vigilados, derrumbes, grietas, imagen creadora de un Caosmos, una deconstrucción de la idea de orden desde el acontecimiento. Imagen ruinosa que craquea el orden topográfico cargado de moralidad que alude a los espacios públicos o las “buenas” prácticas ciudadanas, que ordena el cosmos donde es posible pensar un territorio. Las dramaturgias urbanas ordenan formas de articulación entre lo histórico y lo espacial, creando un territorio existencial como un arte de acción, efímero, convivial, un acontecimiento de ciudad donde los cuerpos se inscriben en el espacio creando (el) territorio. Así toma potencia la teatralización de la ruina, del despojo, del detritus, es un ritornelo que le da coherencia a la noción de territorio en tanto acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los territorializa, ofreciéndonos una imagen de *territorio de la catástrofe*, el ritornelo crea el espacio escénico como (otro) territorio de la catástrofe. Drama urbano. Acontecimiento, agenciamiento maquínico colectivo, del caos dimensional al caos situacional. Caosmos como un gran ritornelo que atraviesa de la territorialización a la desterritorialización como paso al límite, umbral, ir al límite donde algo se despliega y despliega su potencia para volver a una reterritorialización. El poeta como aquel que crea un caosmos, que en el ir-venir, de-venir

ritornelo sale transformado, “yo es otro”, acontecimiento teatral, convivio, agenciamiento maquínico colectivo donde el otro –espectador- sale también transformado. Cartografía del pensamiento, fantástica de la imaginación. (Deleuze & Guattari, 2002)

Pensar una geopoética para las dramaturgias urbanas, es decir el teatro como composición del drama urbano, confronta las tres funciones que operan en todo arte público: topológicas, de memoria y simbólicas, las cuales semantizan los territorios desde un significado o valor ideológico impreso en el espacio público, casi siempre como mitema fundacional que responde a intereses de una memoria y una historia escrita en mayúscula, hegemónica, centralista, que responde a intereses de grupos de poder y deja un terreno baldío para pensar las periferias, las multitudes, las subjetividades, es decir, la multiplicidad. Las dramaturgias urbanas nos obligan a pensar en una geografía de espacios de movilidad, de rizomas, de puntos de conexión entre sujetos y sus paisajes para tratar de entender los territorios nómadas, ruinosos a través de la multiplicidad y de los encuentros e interconexiones en el detritus, en el despojo de la ciudad contemporánea.

3.3. (DES)COMPOSICIÓN DE LAS DRAMATURGIAS URBANAS

Como zona de experiencia y teatro de la subjetividad que contrasta y revela niveles del ser, nos exponemos a cartografiar el descenso de la dramaturgia por los recodos dantescos del subsuelo, inspirados en el imaginario teatral de la ciudad de Medellín. Dramaturgias menores por ser paradigmáticas en la relación del artista con su contexto histórico que acoge una heterogeneidad de lenguajes y signos y provoca otras lecturas de la realidad; en este caso, la ciudad ruina(s) o el fracaso del proyecto moderno. Dramaturgias menores en el sentido que Deleuze hace de Kafka, “una literatura menor, no es la literatura de un idioma menor,

sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización.” (Deleuze, 1990).

La palabra es tiempo espacializado, la palabra como condición agonística del lenguaje y del pensar experimental de lo humano es testigo de un tiempo histórico, se hace drama en la ciudad como espacio existencial, lugar de la experiencia. Así el relato derivado de la palabra y su acto de locución, el habla, localiza, organiza movimientos, indica, reemplaza una escritura que “dice” del mundo a una escritura que “es” un nuevo mundo. Esta nueva escritura es la que denominamos menor, lenguaje desterritorializado de una escritura incipiente en la ciudad. Las escrituras teatrales revisten una piel de la ciudad en ruinas, aquellas cosas que están en tránsito de ser o dejar de ser. El tránsito las define, las compone, la tensión entre las dinámicas del campo y la ciudad, el auge de la industrialización, el fenómeno del narcotráfico, es su superficie, rugen reclamando una escritura que haga mundo. El teatro como práctica estética, como símbolo, mediador, brotó como *la fresca ruina de la tierra*, de las inestabilidades, la precariedad de la vida en las calles, de las balas cruzadas, las fosas comunes, los desaparecidos; la vida en el suburbio de la ciudad volcada a la calle, al acontecer de la contingencia de los días, del hambre, desembocó en una teatralidad de la vida, puro devenir, la práctica teatral encontró en la calle su escritura. De ahí que intuyamos una descomposición en sus escrituras. La movilidad de la ciudad, el crecimiento acelerado disuelve toda idea de orden. La violencia de las pasiones se desata y solo vemos un mapa inacabado de inestabilidades donde la violencia llena los estómagos. La digestión de la ciudad son sus cuerpos diseminados, festín de la carne.

De esta piel enferma que es la ciudad revestida de lenguaje, de sus pellejos, de su porosidad por donde emana la descomposición de lo que mezcla, los sentidos, la crueldad asalta al lenguaje como asalta a la ciudad. La crueldad ha sido límite de la escritura en el siglo XX, violencia del pensamiento en su vocación práctica que acoge inquietantes formas ideológicas como los totalitarismos, el socialismo, el comunismo, donde lo teatral, es decir las maneras de lo espectacular donde la ciudad se (re) presenta, ha sido una escritura utilitaria que permite instaurar la idea de límite en el concepto de ciudad ruina(s). El arte popular chino o el arte soviético constatan esta idea, de la escritura y su fuente –la ciudad-, la ciudad en tanto espectáculo. La ciudad letrada. Este tipo de escritura teatral estructura la ciudad, entre lo soñado, el ideal y los modelos reales. Escrituras teatrales que desembocan en una borrosa amalgama con la realidad circundante, resquebrajamiento del vivir-ciudad. Crisis.



Ilustración 3. Obra: "Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta Banbury" (Lema) Adaptación del cuento de Gombrowicz. Dramaturgia y dirección J.M. Freidel.

Desde la obra dramaturgica de Gombrowicz, polaco exiliado en Argentina y marginado del grupo de intelectuales de la ciudad, nos interesa pensar la escritura del Límite, la re-escritura de su obra en la escena de Medellín nos inquieta y propicia lo que hemos llamado la (des)composición. Escribirá un ensayo “*Contra los poetas*” en el año 1947 justo al final de la segunda guerra mundial, donde reflexiona sobre la poesía y especialmente sobre el poeta, pues la poesía necesitaba mutar o desaparecer, es decir, la palabra devenía ruina con la guerra. Un año antes, en 1946, Heidegger se había preguntado, a través de Hölderlin, “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?” (Heidegger, 2001) Será unos pocos años más tarde, en 1951, cuando Adorno plantee: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno, 1962).

Este contexto de debate en el que se inscribe la escritura del límite es el terreno para la creación de las obras analizadas en este estudio, las obras de los autores europeos pasan por la mirada del artista quien las descompone, las trata como cuerpos enfermos, literatura ruinoso donde emerge la escritura parasitaria que intentamos leer. Ejercicio de tafonomía que da cuenta de la interacción de una escritura compuesta, muerta, y unas escrituras parasitarias, vivas; ambas, la escritura referente del teatro occidental y la escritura que emerge de la prosa cotidiana constituyen una nueva descomposición. O por lo menos el intento de leer en ellas un cuerpo descompuesto, el drama urbano, la crisis de la representación que entraña. Gombrowicz despliega este cuerpo descompuesto de la escritura, desde su condición de exiliado.

Nos aventuramos en el viaje de Gombrowicz, a bordo de su goleta, con su escritura hecha de automatismos, pedazos del cuerpo, donde el sentido del tacto adquiere un papel fundamental, el lenguaje corporal es la base de su escritura, de la comunicación entre

sus personajes. Acciones físicas simples, tocarse, arañarse, golpearse, morderse, señalarse, sacarse los ojos, comérselos, nos introducen en el espacio del otro. No se puede estar al margen de la influencia del otro, cada contacto produce un efecto impredecible que nos afecta. En el tacto rastreamos las escrituras teatrales que componen el drama urbano. La crítica que establece Gombrowicz en el terreno del pensamiento en nuestro contexto latinoamericano, acentúa nuestro juego geopoético del drama urbano en una escritura desterritorializada. Su escritura en una lengua marginal se sitúa en la frontera de dos pueblos, dos tiempos y dos historias, Buenos Aires y Polonia. Su escritura es un lugar incierto, irreverente que rechaza toda composición, tradición, para crear desde ella, otra (des) composición.

Vivir en otra lengua, se ha dicho, es la experiencia de la novela moderna: Conrad, claro, o Jerzy Kosinski, pero también Nabokov, Beckett o Isak Dinsén. El polaco era una lengua que Gombrowicz usaba casi exclusivamente en la escritura, como si fuera un idiolecto, una lengua privada. Por eso *Transatlántico*, primera novela que escribe en el exilio, quince años después de *Ferdydurke*, establece un pacto extremo con la lengua polaca. La novela es casi intraducible (...) la tendencia de Gombrowicz era inventar una lengua nueva, forzar el sentido de las palabras, trasladarlas de un contexto a otro y obligarlas a aceptar significados nuevos. (Piglia, 2000).

3.3.1. PRIMERA DESCOMPOSICIÓN:

De los Sentidos (o Las máscaras del poeta en el descenso a los territorios lúgubres de la ciudad)

Vivir en Medellín me ha entretenido tanto que poco me importa lo que pueda haber fuera de esta ciudad; todavía no he encontrado todo lo que ésta tiene y propone. Entonces diariamente hago giras por toda la ciudad, siempre observo. La ciudad tiene una relación muy estrecha conmigo. No me gustaría mucho hablar de lo que la ciudad es en sí sino de lo que la ciudad esconde, de lo que no vemos en la ciudad. La ciudad siempre para mí ha estado oculta. Medellín es una ciudad llena de teatralidad. Yo a veces la llamo la ciudad fantástica, como una ciudad babilónica. Hay muchas calles que no he alcanzado a recorrer y también hay muchas historias que nunca se escribieron o nunca se conocieron, trato entonces de encontrarme con esa ciudad perdida. Con el teatro busco la ciudad perdida. (Velásquez, 2001)

El sueño creador y la imaginación creadora suponen una revuelta hacia el ser, hacia la materia, es una contorsión, movimiento de la mano que se revela creadora, el artista, el creador develando fuerzas es quien modela la ciudad, la crea, la re-crea de manera sistemática o cruel, es decir un trabajo constante de producción de obra, técnica con la que nos presenta una-otra, la ciudad revestida de pieles asfálticas qué solo él puede nombrar, de su deambular emergen las materias primas para su trabajo.

La ciudad a lo lejos de la que habla el poeta es la misma desmesura que ha estallado en los albores de la modernidad, esa ciudad pérdida, fantástica, innombrable que el instante poético de la creación revela como consciencia ambivalente, conmoción, perturbación,

es lugar para ver la ciudad a lo lejos a través de las máscaras del poeta. Mascara como disimulación de un doble, sombra de nuestro ser, concreción de lo que *habría podido ser*, la máscara es la ambigüedad, síntesis de dos opuestos, la disimulación y la simulación. El poeta se enmascara para develar-se en la ciudad. El enmascaramiento permite el derecho de desdoblarnos en la dialéctica de la muerte y la vida, pues la muerte es la máscara absoluta. Esta tensión del rostro vivo que lleva delante de sí una máscara, la muerte, es la concreción de toda disimulación y el poeta es quien nos la devela¹⁷.



Ilustración 4. Obra: Hamlet-machine, en los tiempos del ruido. (Zea)

Encontrar la relación indisoluble entre la vida y la obra podría ser una experiencia del instinto, es decir, del sentido sensual, del drama. Teatralidad de la mirada, porque toca, recorre y hace piel. Vida en crisis, cruzada por contradicciones, exhibida en obra, en

¹⁷ Bachelard (1985) presentará a través de la Máscara una *concepción de la disimulación* que nos permite comprender el problema de la escritura como límite desde la metalógica del sueño, es decir introducir la ensoñación en una tipología que relativiza el conocimiento, en donde la física es la materializadora del sueño, revelándonos una escritura matérica.

exceso, *indispensable exceso de la estética*. Vida y obra habitada por fantasmas que reclaman para sí el exorcismo de lo otro, los otros, puesta en crisis de las obsesiones. El poeta se confiesa. Extrae sus obsesiones sin concesiones con la realidad. Deviene monstruo. Se violenta a sí mismo y violenta la realidad. La experiencia es una puesta a prueba de la vida, llevada al afuera, criticada, iniciada nuevamente. Ritornello. Puro movimiento, emplazamiento. El teatro y su doble, la mismidad vuelta al revés, pues el poeta encarna una totalidad, la obra. Rebeldía, posesión, revelación, acontecimiento en la escritura-piel. El arte se hace para el arte. Potencia del cuerpo que se descompone en otros. Muerte, putrefacción, el poeta tiene que morir para poder ver lo invisible, percibir el hombre de la multitud. Máscara. Ahí encontramos el cadáver del teatro moderno, el teatro como un medio, frente a su ruina el poeta se enmascara, paradoja de la (re)presentación, y ocupa el lugar un teatro de las cenizas, de las tumbas. Fragmento, acontecimiento, situación. Teatro de como fin. No teatro de la historicidad, de nuevo el trago de la tragedia aparece en la gran opera de la ciudad.

La tragedia debe ser enmascarada, el poeta se enmascara para poder salir del averno y cantar a los hombres de las cosas del mundo invisible. Mirada romántica para el desencanto de las ruinas postmodernas, quizá. Mirada que hasta más allá del teatro mismo, que prueba la vida con la obra, el teatro se mira así mismo. Tecnología teatral que perturba al espectador, lo incomoda y desubica haciendo de la ruinas plásticas un juego más de su (re)presentación. En esta perturbación de lo teatral, la muerte o vida, la máscara va al poeta, reversión, cambio, maquina. Poeta y creación, vida y obra hacen del detritus, de la obsolescencia programada una máquina, decisión, crítica. El poeta exhibido, monstruo, ha decidido desenmascararse, el espectador es quien debe traer la máscara para que el poeta-obra sea suyo.

Máquina teatral, paradoja de la (re)presentación, es decir la presencia de la ausencia. Paradoja del comediante, ser todo(s) y no ser nadie. Crisis.

Haciendo uso de la palabra persona, del latín *personare*, hacer sonar la voz, sonar a través de, mientras que en la etimología griega procede de *prósopon*, o incluso del etrusco *phersu* para designar la máscara del actor, que en el teatro de Sófocles, Esquilo o el teatro romano se usaba la máscara de todo el cuerpo, con una bocina incrustada para aumentar el volumen de voz. Al utilizar la máscara, *personare*, la palabra persona adquiriría el significado del personaje representado.

Atravesar por las escrituras teatrales de la ciudad para otear la descomposición del drama urbano implica detenerse en los sentidos. Llamamos sentidos a los órganos, lugares de singularidad que irrigan la piel, la piel es topografía, tacto, medida, que se abre a la información, contingencia del sentir y ser sentido, del que toca y es tocado¹⁸. La piel interviene entre las cosas del mundo y las mezcla, define los bordes. Mezcla, fusión y multiplicidad de las cosas, de los sentidos que varían y la piel recibe en conjunto. Piel, *sensorium commune*, sentido común a todos los sentidos, vínculo que mantiene los sentidos. La piel recubre el cuerpo, un cuerpo que es ciudad, un cuerpo que hace lugar, que se hace lugar con el verbo, el lenguaje invade los órganos, toma posesión de la carne; la piel se repliega por efectos del pensamiento dejando pellejos, manchas, huellas innombrables que preceden la primera presencia del verbo, transita y se despliega en el verbo, piel-escritura que viene a decir del mundo y las

¹⁸ Contingencia quiere decir tangencia común: mundo y cuerpo se interceptan en ésta, en ésta se acarician. (Serres, 2002)

cosas. Problema del lenguaje y los sentidos que saturan la carne, enfermedad en la piel, descomposición de los sentidos.

El lenguaje ocupa la carne, la marca, se reviste de piel, se imprime, irrumpe como unidad estable y unitaria que dice *yo siento* cerrándose a los sentidos inestables, infrasentidos que se esconden ante esta existencia del cuerpo solo para el lenguaje. Nariz, lengua ocupan puestos secundarios en la escala del gusto moderno, mientras el ojo y el oído gobiernan el cuerpo. *El yo siento* es tan solo una nostalgia de los sentidos perdidos, es el espacio de lo cognoscible, la (re)presentación de la cosa. Salta entonces el tacto, reúne el sentido común, la piel. El tacto es el tránsito, el mediador del lenguaje.

El cuerpo se recubre de pieles y puede decir, *mi cuerpo*, arde de deseo, se consagra al lenguaje. El deseo toma posesión, compone un cuerpo, un organismo deseante envuelto en una coraza discursiva, que para acceder al mundo y a las cosas del mundo debe dejar que el lenguaje aflore mientras los sentidos permanecen escondidos esperando que surja el conflicto donde el cuerpo grite, se descomponga. El lenguaje a flor de piel es inducido al movimiento de la de-construcción, allí donde se manifiesta la multiplicidad de lo múltiple, el desorden de los sentidos. Asaltar el conflicto para descomponer el lenguaje, ese verbo que se dice carne, para que el sentido interno se anuncie instalándose en puntos concretos del cuerpo y lo sensible estalle develando las fracturas, los pellejos, las confluencias de gestos desprendidos por alguien o algunos donde los sentidos asoman. Someter los sentidos a la descomposición del lenguaje en el que están presos, pues de ellos decimos *yo siento*, es reconocer la multiplicidad y variación de lo sensible donde un cuerpo enfermo ruge, anuncia el límite de la representación, el puro acontecimiento que escapa a las formas cadavéricas de composición, en nuestra

investigación nos remitimos a las formas de la ciudad y el teatro moderno, develando en sus pliegues la potencia de su juego espectacular. Juego que pone en entre dicho la representación, el teatro como repetición de lo que no se repite, de lo que se presenta, de lo que acontece, de la agonía. Juego de apariencias y simulacros que perpetúan la representación de la ciudad en ruinas junto a las palabras desgastadas, desusadas o reinventadas que guardan en su despojos la memoria de sus figuras.

3.3.2. SEGUNDA (DES) COMPOSICIÓN: Del Límite de la representación (o Teatro de la crueldad)

Para acceder a la crueldad vamos a entrar por el subsuelo, por el caos primigenio donde la crueldad toma forma en la figura de Heliogábalo, emperadrocito romano que emprende una desmoralización sistemática y dichosa de la conciencia latina, perversión y destrucción de todo valor y todo orden en el que se fundamenta la ciudad romana. Confusión, mezcla de sexos y castración del miembro a la que somete el imperio, cortado el miembro ya nadie es culpable, en su caída todo se alza y en el exceso puede realizar su obra. El grito del anarquista coronado que lanza Artaud es para enjuiciar a dios, juicio al lenguaje, es un crimen que deslocaliza la lógica de la razón instrumental. Acto de hampas, de parásitos cuya única salida posible es la muerte en las letrinas, allí se disloca el sentido pues la estructura revienta por dentro expulsando la mierda. Hel es la mierda. Es la potencia del cuerpo que se resiste a ser órgano, composición única y unitaria, Hel es la multiplicidad, está agujereado por todas partes, un príncipe que prestaba a la lujuria todas las cavidades de su cuerpo.



Ilustración 5. Obra: Hel Varius

Se manipula a Heliogábalo como a un miembro, se lo reparten las mujeres, es la inversión-destrucción de la familia patriarcal, por ello se le proclama emperador travestido que se tomó el poder en la desmesura, en la sodomía trastorno el orden, se descubrió a los ojos de todos, se jugó la piel como un obseso para convertir la obscenidad en una costumbre. Como el insurrecto, la escritura dramática de HEL (Varius) inscrita en un ciudad (Medellín), desborda en excesos matéricos donde los personajes están en un completo fluir, es una coexistencia de ritmos. Esta escritura mática nos dice de los territorios de la ciudad donde los cuerpos de los insurrectos detentan su poder en un juego teatral, ostentación del poder donde toma lugar el teatro como límite de la representación, pues el teatro es la vida misma, juego de simulacros y presencias vividas como drama, como descuartizamiento. El texto de Fernando Zapata toma la obra de Artaud y la sitúa en la realidad, en el acontecer social de una ciudad real donde las milicias urbanas conformadas por adolescentes se disputan el poder periférico. Acá la escritura teatral pone en relieve el teatro de la crueldad que busca la deslocalización del lenguaje en el cuerpo de los actores y en la palabra-voz, grito que escapa del lenguaje para instaurarse en

el cuerpo del actante, palabra que puede ser pronunciada cuando es emitida por la contorsión del gesto.

Como siempre, delirando de la traba ¿no? Pero no me respondás, que lo que te toca ahora es bajar a tierra; no podrás sentir como cae la lluvia ácida, la mierda calcárea; no manipulés las palabras. Nada te salva adolescente sin vanguardia, porque ¿ya que se va hacer? Tu historia ya pasó, y ese cuento de la Moesa, el sótano de la casa de la Moesa, tu tía, no te lo contés más porque no te voy a escuchar ni a creer, porque seguro en estos recovecos de historia ni siquiera alcanzaste a tener familia, nadie te reconoció, nadie te ensució los piecitos regordetes y estampilló tu huella para la posteridad. El sol se apagó para vos, Hel, desde que creíste tener la cara limpia, sin barros, ni espinillas, porque buscabas las parturientas y te colocabas boca arriba para que te templara la piel hasta la misma mierda, real, decías, ¿no? Mierda real. Empezá a chupar acera y no mirés para arriba ni de reojo para que no recibás esta lluvia, esta última cagada llena de plomo saturnal, emperadorcito de las cañerías y el olisqueo de resinas industriales. No vas hablar más. No me contés de las invenciones de tu insomnio en esta acera donde contemplás los huecos, ¿para qué taparlos si tiene la medida exacta para tu cuerpo? Nos ahorras ceremonias y falsos empleos. No vas a resucitar emperadorcito bi-cé-fa-lo (Zapata, 1994).

Recogemos pedazos de escritura teatral que se apelmazan en el límite de su posibilidad teatral, solo un tartamudeo, ni voz, ni lenguaje emerge. En este tránsito del cuerpo nos desplazamos a la plaza pública para instalar allí la escritura dramática como

posibilidad matérica que dice de los territorios de la ciudad, la plaza lugar privilegiado de la representación acoge el teatro, *La Barca de los Locos*, un grupo de teatro que se instaló en el límite de la representación, en la escena callejera, en el peligro que acaece el espectáculo ante la inminencia de la calle. El nombre hace referencia a la pintura del Bosco. Su teatro lleva al espectador a la escena y ellos, los actores lo zarandean, lo ponen y lo disponen haciéndolo partícipe del vértigo de la representación.

El parque Bolívar (en Medellín) es un monstruo. La carga de hacer teatro en el parque es muy agotadora, desmembradora, a uno le toca combatir contra el serenatero, contra el que está contando chistes, contra el vendedor, contra todos esos fanáticos religiosos, entonces uno es como una especie de voz perdida en la inmensidad (...) Mi teatro está en la raigambre del susto, allí donde uno es capaz de estrangular su yo. Como una divina comedia yo estoy en el infierno definitivamente, creo que hacer teatro es estar en el infierno, afortunadamente (Ángel, 2010).

Con más de 27 años de existencia, este grupo teatral tomó el espacio público para crear su dramaturgia, aun hoy continua haciendo presentaciones ahí. Como escritura sintomática, la escritura teatral de *La Barca de los Locos* presenta en el espacio de la escena, la plaza pública, una ciudad ruinoso, como la obra *HEL* (Varius), la (re)presentación pone en evidencia los territorios indeseables, cloacas, letrina en medio de residuos industriales, llantas, aceites donde los adolescentes se disputan el poder, monjas, curas y políticos, parias que teatralizan lo obsceno del sistema socio-político en una orgía donde todo es comible y comido, en el texto y en la escena. Carne, sangre, esperma, mierda. Se hiere en la escena el establishment.

Los excesos son la respuesta a los excesos de la máquina social que expulsa cadáveres de adolescentes, mientras el poder se atraganta con sus platos opulentos. A ella responden los insurrectos como Heliogábalo, cuyo lugar está fuera de, en las alcantarillas, paso de todo exceso. Paso, excrecencia donde puede acontecer el desbordamiento de la moral, lo soterrado, donde se dan cita las aberraciones, las pasiones, habitáculo de los demonios de la ciudad ordenada, donde los cadáveres sirven a la rebatiña del poder. Morir allí sin tumba y sin piel es un estado de abierta rebelión, es haber consagrado el grito de la crueldad que trastoca todo sentido.

Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo —decía Artaud—, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración —el hombre contemporáneo—, solo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu. ¡La obra que dice algo no deja rastro, no razona y punto! (Ángel, 2012)

Ambos escenarios que reconocemos, el teatro privado y la plaza pública en la oposición representacional que ellos establecen, juego de la presencia, asaltan la representación clásica teatral para dar cuenta de ese drama urbano en particular donde los individuos, comidilla del poder, restituyen un estado de cosas sucias, parias de la razón; escenarios que en la lógica del límite que implica la crueldad, el actor-personaje, el director-autor desgarran su piel, encontrando, quizá un lenguaje, el teatral, con el cual componer una polifonía de voces que dicen mundo.

LUCÍA: Con *Aúllan los lobos* en el año 81 tuvimos una censura total, nos sentimos muy solos, nos destruyeron a partir de esa obra. BERNARDO: No es que nos hayamos marginado sino que nos marginaron, nos ha tocado un camino de exclusión, hemos sido los parias. LUCÍA: Cuando nos presentamos en *El*

Castillo se reunieron todas las entidades, Cámara de Comercio, universidades a decir que La Barca de los Locos no se volvía a presentar en Medellín. Era el cerco total y entonces nos dijimos: vámonos para la calle, al Parque de Bolívar donde están los locos. BERNARDO: Entonces sentí dos cosas, por un lado una total ausencia y por el otro, que me surgía una fuerza de adentro, no una fuerza de conquistador ni de dominación sino una fuerza de saber por qué se estaba y yo sabía que interiormente, pese a toda la debilidad que hay, uno seguía uncido y nos dábamos fuerza, se podía llamar un estado místico y sobre todo una postura de sinceridad. Quiero ver mis textos caminando, palpitando con el cuerpo del actor, sentir qué siente el público frente al texto. Amo la escritura, es una pasión. Me siento carne y me siento escupa. (...) Tengo una certeza con el absoluto del vacío, pero que yo no puedo ser vacío, soy eminentemente grito, desalojo, desarraigo. Creo que son necesarias otras voces, uno no está creando con esto nada nuevo, pero al menos es una voz dislocada, uno no es una voz perfecta, no hablo de un teatro perfecto, hablo de un teatro tocado, tronchado, discontinuado, hecho a nuestra manera latina -no puedo ser europeo-, un teatro esencial, vital (Ángel, 2010)

En el escenario de la calle el límite de la representación pone en tensión la vida, la escena revienta en presencia indisponiendo la representación, el cuerpo desnudo de los actores que se agitan encima de los espectadores o con los espectadores en la urgencia por reivindicar un desmoronamiento del lenguaje, devela la descomposición de los sentidos en la dramaturgia; traslación de sentido que nos pone a pensar en el teatro que no ha empezado todavía a existir, una teatralidad que tiene que atravesar y restaurar la existencia y la

carne. Los dos tipos de teatros que relacionamos, tanto en la sala privada como en la calle, parten del cuerpo expuesto para sustentar la teatralidad de la crueldad del lenguaje, cercanos a la danza, el tránsito del cuerpo en la expresión anuncia el límite de la representación. “La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 1989), ella afirma, es potencia, pura energía en expansión.



Ilustración 6. Grupo La Barca de los Locos.
(Bravo)

Si el teatro es la representación del hombre, y éste representación de la vida, el teatro del que nos ocupamos en este estudio, ese que hemos llamado en ruina(s) pone un límite a la representación clásica, instaure una mirada estética en donde el hombre, la idea de hombre, es solo un reflejo, y entonces, emana la vida, la potencia, y nos pone en el plano del acontecimiento, de la *expectación de poíesis corporal en vivo*, sometido a la crueldad del cuerpo como lugar de enunciación del lenguaje, una fuerza permanente que en la práctica teatral encarna un asesinato para poder restaurar el sentido interno que ruge en los órganos, se levanta

contra el padre, el lenguaje, contra la palabra como aniquiladora del gesto, del cuerpo, de los órganos. La palabra es cadáver, y de él resuena el tartamudeo, la onomatopeya, el momento en que la palabra no nace todavía, glosopoiesis donde la lengua es casi imposible, en ese lugar del cuerpo donde conflictúan los órganos el teatro se hace presencia, acontece y escapa a los márgenes de la representación clásica, da cuenta de los residuos de una ciudad que implota por la expansión de la cifra. “El teatro es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable”, cuestión que nos pone en la paradoja de la representación, el límite de la presencia que pone entre dicho el cuerpo enfermo que ruge. La teatralidad tendrá que atravesar y restaurar la existencia y la carne, *“habrá que decir del teatro lo que se dice del cuerpo”*.

El Teatro es vida

Y la vida muchas veces puede ser Teatro

¡Si has sentido esta irrigación!

Llégate contigo a la noche del ser,

Al barlovento del conocer.

Fijar la atención en el cuerpo,

Centro nervioso del alma, ala del ático,

Hilo kármico del dolor.

Concéntrate en el fluido de tu respiración,

De allí a la tierra, a la nada y al fragor.

Intimar con un pensar en flor,
reaccionar, no interpretar(Ángel, 2014)

En esta perspectiva de la crueldad la obra el CAFÉ DE SOLEDAD topa con la casa. La casa es morada, es poseída porque es hospitalaria, es posesión, propiedad y por ello remite a la interioridad, al ser que recibe; el recogimiento se refiere a un recibimiento, principio femenino. Existir significa morar, recogerse. SOLEDAD quiere recogerse, se niega a salir, persiste en su obstinada idea de quedarse entre las ruinas, los escombros. La escritura contiene varios textos, partitura de acotaciones físicas, acciones, espaciales, coreográficas, partitura musical y texto literario. La trama de ellos dan como resultado una escritura espectacular, cada una es un residuo de la condición del personaje y de la situación, juntas son una polifonía que dan sentido a la realidad concreta de la construcción del metro de la ciudad, y la demolición de arquitecturas viejas durante los años 90' y con ellas a la expulsión de sus habitantes. El texto fue escrito en el año de 1992. En él se ve con claridad el acontecimiento que encarna el teatro en su forma convival.

Acotaciones

Personajes: Soledad, El experto (instancia de muerte)

- Larva aérea (Instancia de vida)
- Trabajadores 1 y 2
- Músicos

Espacio ambiente:

En un laberinto de piso y techo derruido, un tejado de vieja casona le servirá a Soledad para deambular como una araña sobre los restos de sus pertenencias.

Las instancias de vida y muerte, aire y tierra, memoria y locura citadina cohabitarán en una amalgama de sordinas.

Eco de infancia y ternura configurado en un cielo-raso transparente de malla de construcción.

Una cloaca en algún rincón vomitará sus desechos de líquidos colorantes que irán acordes con los estados de bilis y nervios del personaje.

También sobre su cabeza el arrume de colillas, cigarrillos, como huevos de araña mezclados con cascarilla del café tostado.

En un costado arriba un zarzo ratonera desde donde vomitará soledad, basuras, residuos de su orgánico desmantelamiento.

También flores y piedras que conformarán su repudio y escándalo.

Cables de tensión atravesarán el espacio que estará dispuesto de tal manera que el espectador rompa son su habitual disposición de aislamiento de la escena y sean partícipes directos de este ritual de desprendimiento.

Para rematar la arquitectura derruida, en un vasto espacio laborará El Experto: oficial del derrumbe. Metal, tensores, cables y líquidos aceites. Maquinaria ciega del progreso.

La greda de su territorio es el ripio del café.

En otro rincón un fogoncito mortecino recalentará un tinto soporífero.

Tras los muros y puertas se escuchará el taladro y el constante punzar del trabajador 1 que desde la llegada del público maniobrará su carretilla cargada de escombros.

Así mismo, los músicos, sobre un piso de estructuras metálicas y cemento vivo les darán la bienvenida.

En la oscuridad acometerá soledad su destino de impertinente.

Luego de franquear desde el zarzo sus porquerías bajara a tierra colgando de una inmensa telaraña, donde aún las migajas de pan se pegan a sus salivas.

De allí a las pasarelas de madera donde todo se desequilibra y se rodea de aceite quemado de carros entre las tejas que recuerdan dónde vivía aquel desecho de inquilina.

Los salientes tacos de madera en las paredes le ayudarán en su espíritu de malabarista (Zapata, 1990).

SOLEDAD se queda a morar en los escombros, con ella la memoria se encierra, *se encostra. Soledad no existe, Soledad no estorba, es un arrume más, una escoria. ¡La loca puta en su rincón de Loba!* La ciudad en átomos volando, el muro cae y Soledad espera. La mujer se hace una con la casa, es morada, mujer-araña que se amalgama a las paredes, sus pellejos son escombros, ella es la Casa. La palabra soledad es ruina, es habitáculo de

la memoria. La palabra-cuerpo se deshace en el gesto-movimiento del actor-bailarín que garrapatea el recuerdo, carcome su memoria. Abajo los hombres-máquina avanzan con el progreso industrial, arriba mora soledad, especie de onirismo que se levanta del subsuelo que desprenden los aceites, polvo, residuos químicos, industriales, abajo los machos, la fuerza del progreso que perfila una ciudad futurista, el tiempo de las distopías anunciando otros escenarios, el ciberespacio, las realidades virtuales. La velocidad

La casa se desploma, Soledad la mujer, se resiste, existe, ella es la casa en resistencia. Solo soledad para el tiempo del desencanto. Morar. Ahí se efectúa el drama urbano, en la morada, morar, demorarse, desfallecimiento, la casa es condición de la actividad humana, no su fin. Es el comienzo. La morada como construcción, pertenece a un mundo de objetos. El recogimiento que supone la soledad, la separación, se concreta como existencia en una morada, existencia para la mujer Soledad en las ruinas. Mujer que efectúa el recogimiento como recibimiento, la mujer es condición del recogimiento, de la interioridad de la Casa. En el recibimiento se desfallece, existir a partir de este razonamiento será morar, desfallecer, irse hacia sí que corresponde a un recibimiento que se despliega en lo femenino como elemento receptor.

A partir de la morada, el ser separado rompe con la existencia natural, que se baña en un medio en el que su gozo, sin seguridad, crispado, se invierte en preocupación. Al circular entre la visibilidad y la invisibilidad, está siempre a punto de partir para lo interior. Pero la separación no me aísla, como si fuese simplemente arrancado a estos elementos, hace posible el trabajo y la propiedad (...) La morada sigue estando abierta al elemento del cual separa. A la distancia,

de por sí ambigua, que a la vez aleja y aproxima, la ventana le quita esta ambigüedad para ser posible la mirada que domina, que contempla (Levinas, 2002)

Construir una casa constituye un movimiento en el que el ser separado, se recoge. SOLEDAD se recoge y desde la ventana contempla y domina. Estética de la desaparición. El teatro en tanto escritura polisémica, textual y espectacular, nos pone en el plano del acontecimiento donde la multiplicidad del ser, el ser de la ciudad, la ciudad, encarna toda escritura como un hipertexto en donde ella misma puede leerse, re-leerse, des-escribirse, volverse a escribir. Acontecer. Ser visible e invisible, pues la ciudad es la representación por excelencia. Ateniéndonos a la paradoja de la representación propuesta por Corinne Enaudeau, en tanto distancia, ausencia a la que nos somete entre el ser y el parecer, el teatro concentra en el espacio del escenario dicha paradoja, *“representar es sustituir un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia”*. Como escritura, el teatro inventa la ciudad, paradoja de toda representación, lugar donde el poder se disputa y se delega. Lugar de nacimiento del conflicto de las interpretaciones, de esa multitud de dobles, *eídos e eídōlon, phantasía y phántasma*. en la casa

Una escritura proteica que indispone dicha lógica y nos obliga a descifrar el espacio en el que se produce, los sentidos inducidos que la producen y a aquel que esculpe el lugar, el poeta. En la escritura emerge el territorio, en su forma agonística, dramática, trasgrede el lenguaje entre lo indispuerto y lo dispuerto

Esta ciudad a lo lejos se ha convertido en un espacio amenazante. Solo queda caminar entre ruinas, violencia del pensamiento ante la individualización de las referencias, los hechos de singularidad, la demanda de sentido; atravesar fronteras,

desterritorializarse, devenir. La pérdida de la ciudad como lugar posible de reconocimiento de lo humano en tanto comunidad, es ahora un extrañamiento del individuo, distancia de lo común acotado el espacio del drama urbano en la *interface* de nuestra época *consistente en la integración de los sueños de la carne y las imágenes de la máquina –bioelectrónica-* o en las ruinas de plástico.

El teatro en tanto cosificación del lenguaje se detiene ante la tempestad del progreso, y se detiene en tanto drama, es testigo de un tiempo histórico. En la ciudad como espacio existencial –o antropológico-, lugar de la experiencia, el relato derivado de la palabra y su acto de locución, el habla, localiza, organiza movimientos, indica, reemplaza una escritura que “dice” del territorio, a una escritura que “es” territorio. Retorno a una filosofía de la materia, de la superficie, la piel.

3.3.3. TERCERA (DES) COMPOSICIÓN: La desmesura en la Ciudad (o de la Teratosofía)

Para lograr la rebelión de los sentidos, su descomposición, habría que comenzar buscando sus contrarios, los materiales tanáticos del drama, la piedad, la castidad, la virtud, la bondad, la moralidad con las que se revisten las “buenas costumbres”, así se rescataría la fuerza catártica, elemento liberador del drama. Fuerza presa en la composición de la ciudad. La política del mal enmascarada en el exceso, comienza por el umbral del sueño para luego derrumbarse en nuestra vida cotidiana bajo la monstruosidad. El mal como actitud frente al mundo, determina el instrumento que se guarda fuera de la superficie, de lo visible, en la oscuridad, en lo subterráneo, para poder bajar a la clandestinidad política. Clandestinidad que efectúa la rebeldía, reacción política desde el “mal”, fuerza catártica, expulsión, abyección.

Potencia del cuerpo sin órganos. Grito. Monstruo de la intimidad, la enfermedad, la falsedad o cualquier parte de la conducta humana, monstruo peligroso para las convenciones que norman la superficialidad. Cualquier manifestación de los sentidos convulsos atenta contra la tranquilidad que se intenta mantener.

Pasando determinado límite en cualquier ciudad, el olor cambia, las miradas marcadas por las cicatrices de la experiencia ocultan el misterio que puede tener un basurero de pieles muertas, de sus huellas podemos saber lo que consume la gente honorable, los despojos de su aseo, pastillas, ropas, cómo se divierten, se alimentan, defecan. En este suburbio nace el maldito. El monstruo. El mundo de la des-composición es doble cuando surge el ritual y la manifestación política de la vulgaridad, tan temida como odiada por el ciudadano de las buenas costumbres. Odorífero. Odio. Amenaza y segregación. Monstruo. En el temor que provoca la materialización y reconocimiento del enfermo en nuestro propio carácter, se expulsa la materia muerta por medio de un acto ritual. Nos transformamos en el ritual del sueño. Peste, monstruo, el teatro devela la sombra de lo subterráneo a través de la poética del sueño, del ritual al que convoca en esa *poiesis corporal en vivo*.

Este espacio onírico que instauro el teatro establece contacto con la poesía sensorial y comienza a comunicar la crueldad, se hace piel. El juego de la verdad está en pleno movimiento, crisis de la representación, puro devenir, presencia del doble, juego semejante a los del trance donde los secretos toman vida en la tradición onírica de cada ser; estética de la derrión, farsa, ridículo, hueco de la representación, juego de ausencia y presencia, teatro alquímico. Fábula grotesca de la vida que exhibe la desmesura. Internarse en otros, ser intruso, ser otro, enmascaramiento que al invertir los valores provoca una descarga que pone en crisis los

valores establecidos. Nacimiento de un drama que efectúa la crisis del enfermo, el maloliente. El que ya no sabe hablar. Enfermo el lenguaje y con él, el entre dicho, la (re) presentación.

Si el teatro esencial es como la plaga, no se compara por ser contagiosa, sino porque, como la plaga, constituye una revelación, la presentación, la exteriorización de una profundidad de crueldad latente por medio de la cual todas las posibilidades perversas de la mente se encuentran situadas ya sea en el individuo o en un pueblo (Artaud, 1999).

La violencia del teatro que se manifiesta como un monstruo, crece en la clandestinidad, en la opacidad, para atrapar al hombre honorable y desnudarlo violentamente en el escenario y luego enfrentarlo ante los esquemas de su persona presos en la sexualidad, amordazados, reprimidos. El monstruo los convulsiona. Es el intruso, manifestación del doble.

La poética teatral de Genet emerge como espacio de tensión en el teatro del último cuarto del siglo XX en Medellín, revisitado por varios artistas donde resuena la disolución de las grandes ideologías; teatro de la indisposición que introduce el desencanto, retorno a la violencia, encrucijada de las libertades o estética de la derrisión, la ironía, presa de la realidad violenta marcada por la muerte citadina en las calles. La suciedad, la corrupción, el malevaje. La burguesía decadente.

En la extensión del pensamiento de Genet, en su teatro, habitan dos intrusos, el ladrón y el homosexual; él se precipita en esos intrusos para fundamentar la validez

de su agresión, la política del mal, activando una crueldad. “En esta idea de acción extrema, empujada más allá de todo límite, es donde el teatro debe comenzar a reestructurarse. El teatro tiene que ofrecer todo lo que se encuentra en el crimen, amor, guerra o locura, si desea recobrar su indispensabilidad”. (Artaud, 1999)

Genet encarna la crueldad artaudiana creando un teatro “doble”, de intrusos, hostigando física y verbalmente dentro la corporeidad emocional; haciendo un teatro que hiede, corroe, que es carroña. En la ciudad de Medellín la dramaturgia de Jose Manuel Freidel roza la crueldad tomando forma no solo en la palabra, sino en los objetos y los cuerpos, tensiona la vida, re-descubre la muerte en el escenario. Prueba de rigor, disciplina, técnica del desequilibrio que re-escribe la ciudad en la apropiación de caserones donde instala su ritual escénico.

“La Muñeca Torpe”, obra creada en el año 1990, es una adaptación del texto El Balcón de Jean Genet escrito en el año 1956. La escena revela a través de los materiales-objetos el peligro amenazante del alambre de púas sobre el que bailan su ebriedad los actores-personajes. Los intrusos. La acción sucede en el espacio del prostíbulo. La realidad está alterada por un soñador, el poeta. En estos lugares de la derrisión sucederán todas las obras de Freidel. Prostíbulos, cafés, bares, Casas señoriales, la ciudad expuesta para develar el “doble” oculto en su superficie. Lo que identificamos como la política del mal con la que se reviste Genet, atravesará toda la obra de Freidel como manera de vivir la ciudad y presentarla.

“Las arpías”, será una adaptación de la obra las Críadas de Genet, con una escenografía realizada por la artista plástica Doris Salcedo, instalan la presencia de la Señora, personaje que encarna la represión, y crean un teatro del extrañamiento para que pueda

efectuarse la crítica del poder. La señora, representación del orden de la ciudad, es una gran escultura – arquitectura de latas oxidadas donde sucede el drama. La corrosión del metal, la corrosión de la palabra constituyen un gesto-escándalo, un crimen solo superable por el extrañamiento de sus personajes, las sirvientas, quienes en el tiempo la locura, la cárcel, teatralizan el juego de poder. Ambas obras creadas en dos períodos distantes, *Las Arpías* en el año 1980 y la *Muñeca Torpe* en el año de su muerte 1990, indican la transversalidad de esta estética. Poética del mal que provoca la risa macabra para develar los juegos de poder de la ciudad. En el lugar de lo íntimo, lo subjetivo despliega su drama. “mirada herida de muerte: por su lucidez, su desesperanza”, la mirada del artista, es una mirada alienada, “una mirada enferma, vale decir, agobiada por el espectáculo de la ciudad que se despliega ante sus ojos, afectándolo con sus imágenes, que él – “el alegorista”- no puede explicar si no, solamente, expresar. Desde allí aparece una visión de la artista como aquel que mira con otros ojos y transforma – vuelve alegoría- lo visto en algo otro que no es sino lo mismo atravesado por la subjetividad del artista – por su alienación-” (Viviescas, 1998).



Ilustración 7. Obra: La Muñeca Torpe (Lema, Dramaturgia y dirección Jose Manuel Freidel

El teatro de Freidel da un golpe a la imaginación parasitaria que ve en el siglo que viene una salvación tecnológica, seducido por la política del mal pondrá en duda la existencia, hasta el límite de su existencia, pues morirá como un nn en un barrio marginal de la ciudad. El alambre de púas cerca la existencia de los seres abandonados de la sociedad, la palabra hiere como el hambre en la calle, esta palabra que se desgasta con la existencia material se enmascara en la política de mal para golpear el establishment. Freidel y Genet rescatan los elementos dramáticos nombrados por Artaud, deambulan por el territorio vedado donde crece la razón de ser de los intrusos que los habitan, territorio donde se desplegará el doble.

Se me ha acusado de recurrir a jacales, carpas de feria, prisiones, flores, el botín del sacrilegio, estaciones ferroviarias, fronteras, opio, marineros, puertos, mingitorios, funerales, cuartuchos de los barrios pobres, con el propósito de obtener un efecto mediocrementemente melodramático y equivoca la poesía por el recurso fácil de lo pintoresco. ¿Qué puedo responder? Ya he repetido cuánto amo a los delincuentes que no poseen más belleza que la de sus propios cuerpos. Los recursos que han sido nombrados están impregnados con la violencia y brutalidad humanas (Genet, 1949)

El teatro de Freidel se puede leer como una imagen dialéctica (Benjamin, 2005) del drama urbano que ponemos en cuestión. El drama es una constelación, hecho de fragmentos, acontecimientos. Delimita una zona de experiencia teatral que tropieza con el límite de la escritura que traza, dramaturgia urbana donde emergen los territorios nómadas, inestables y lo turbio de las relaciones en la tensión entre lo rural y lo urbano que movilizan la ciudad moderna emergente. En la obra de Freidel se efectúa el entre dicho de la representación

que hemos puesto entre ciudad y teatro para delimitar el concepto de drama urbano, como la derrisión de la representación, su crisis o crisis del teatro. La ciudad espectáculo ha devenido ruina, Freidel deambula por ella y nos la presenta en un teatro de la inmanencia que se distancia de la trascendencia que el teatro de su época proclamaba. Teatro en busca de un lenguaje que gritara la realidad.

En la ruina(s) de la ciudad se instala el límite como posibilidad de lenguaje, desplazamiento de la escritura instrumental, por una escritura matérica atravesada por la sensibilidad del artista, el *flanêur*. Estética de la trasgresión incuba en el teatro, crisis de la representación, performatividad, forma de expresión de una subjetividad, transformación del sistema teatral, de una práctica social con fines didácticos a una práctica estética de la escritura como fin de ella misma. Aparición de una conciencia de la escritura, geografía del pensamiento. El teatro de Freidel encuentra un lenguaje trasgresor, atávico, su escenario es delirante, onírico, se instala en el margen, la frontera donde aparece el ser informe. Descompone la ciudad. Su gesto creador es una pelmaza de movimientos corporales, palabras, basuras encontradas en la lógica del azar, de lo imprevisto, de su condición alienada. Escribe desde y para la escena, el espacio escénico se convierte en el capo de experimentación, teatro alquímico donde descompone todos los elementos teatrales dándole forma a una escritura matérica, la piel del actor es su escritura.

La idea de una pieza creada directamente en la escena y que choca con los obstáculos de la realización y la interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo y anárquico que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras (Artaud, 1999)

La ciudad freideliana se abre en múltiples compuertas y se transforma, trasunta, direcciona y visibiliza desde sus invisibilidades travestidas. Teatro del doble. Estética de la derrisión. Risa histórica, no histérica, podría decirse de la obra de Freidel. Hienas resuenan en sus mundos trastocados: La risa de traidores y enemigos. La risa de una historia inacabada y descompuesta. Descomposición en los terrenos baldíos de la historia, oficial y doméstica. Llorar de risa. Enmascarar el llanto. Enmascarar la vida con su máscara podrida: la palabra. La prosa cotidiana a la manera de una escultura barroca compone el opus de sus dramaturgias. Huella poética de una ciudad ruinas(s) que ha permeado progreso y cultura con oprobiosas prácticas de dobles morales, raigambre provinciana y tormentosas violencias heredadas de siglos. En el trasegar por estos territorios movedizos su existencia temporal de treinta nueve años, absorbió la realidad con un guiño de delirio que atrajo la sonrisa letal de su muerte.

Sus primeras provocaciones se produjeron en los años setenta que rezumaban ideologías y políticas de luchas de clase, donde el arte, y particularmente el teatro, se insertaban en aquella utopía de revolución colombiana y latinoamericana. La metáfora de la ciudad Friedeliana comenzó entonces a bullir en esos devenires por nuestras mismas formas de identidades regionales donde Tomás Carrasquilla le abrió, en sus primeros lances dramaturgico, una veta creativa para una escritura ecléctica de estilos y formas, anacronismo. Una mirada de autor. Quizás ella propicia una “conciencia mítica” que atraviesa ese tiempo espacio memorístico de sus escrituras, desde las guerras civiles de finales del siglo XIX hasta los avatares de la ciudad sumida en el narcotráfico de los años 80’. Viajes estilísticos entre el pensar objetivo de la historia y la subjetividad de una conciencia de personajes de ficción-realidad. Delirio de ciudad, luces fantasmales donde se deberían topar y reconocerse sus habitantes que deambulan en la sombra de

la multitud, sin atributos. “No soy un hombre, soy una sombra con forma humana; todavía hablo, ya no como, ya no río.” (Freidel, 1998)

La Máquina Hamlet

Hamlet es poder hablar con los muertos que escriben para no morir, es lo inagotable, lo revelador, el hechizo y la potente arma contra las sociedades actuales, es la punta de un iceberg, los ojos que se cierran lentamente para poder mirar la muerte, es el individuo que se enfrenta después del sueño al ruido del colectivo. Hamlet es un camino peligroso y solitario, es la descomposición de lo humano, la fragmentación de lo filial, donde mi sangre me quiere muerto, inerte y ruidoso. Hamlet es mi teatro, recupera la posibilidad del individuo, Hamlet relata el poder de la locura mántica, pone defensa en la palabra, enfrenta lo poderoso y lo vence, lo vence en el sacrificio. Es el instante inmenso de la utopía, es recuperar el poder del alma que te roban los hombres, es la mujer que te deja amando su sombra, es poder estar solitario y convertirse en su propio compañero. Es el relato de lo decible y de lo indecible, es la historia de lo humano, incomprensible y violento, perverso y celestial. El teatro está dentro del teatro, como una espiral infinita, ¿Podría Morir sin interpretar a Shakespeare? En mi teatro estoy fuera de los tiempos del ruido, recupero el silencio y empiezo a escuchar una leve música que llamo poesía (Velásquez, 2014).

La acción dramática de “Hamlet en los tiempos del ruido”, creación del grupo Teatro Hora 25, es una mezcla de Shakespeare y el teatro Alemán de Müller

donde se juega con una estética de lo narco¹⁹. Compuesto por 5 escenas de manera fragmentada donde el texto narra la historia de Hamlet clásico de manera anacrónica mostrando el horror que destilan “las ruinas del mundo”, la desazón y la mirada utópica; pastiche, fragmentos de la historia que ponen en relieve la condición postmoderna como territorio para re-pensar la modernidad. Ella, la postmodernidad es el lugar donde acontece la desmesura de la ciudad, la crisis de sentido de las dramaturgias teatrales que comprende las inestabilidades, los fragmentos, el exceso como condiciones agonísticas de la ciudad, y traemos nuevamente la noción de agón para introducir la crisis de las narraciones que van designando el estado de la cultura de una sociedad determinada en su devenir histórico. Decir agón es decir hombres en acción, conflicto de poder, de representatividad, sacrificio de la identidad en el perspectiva de la razón práctica, y ganancia de la alteridad en la multiplicidad de sistemas donde el sentido como frontera o articulación de la diferencia, como productor, sin ser principio ni origen, sin descubrir, restaurar ni reemplazar, está por producir con nuevas maquinarias (Deleuze, 2004).

Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. [...] Ver la televisión. La náusea diaria. Náusea de la cháchara precocinada. [...] Salve COCA-COLA.
(Müller, 1990)

Las concepciones postmodernas son una máquina de producción de sentido donde la presencia de la desmesura, de lo monstruoso es su producto; dejando de ser una imagen marginal, el monstruo ocupa los espacios problemáticos de nuestras culturas contemporáneas, el monstruo toma el lugar privilegiado. El grito de la Máquina-Hamlet de

¹⁹ Sobre una estética de lo narco, es una expresión que nos sirve para identificar una forma kitsch en que la cultura de la ciudad de Medellín se manifiesta en formas de comportamiento a partir del fenómeno del narcotráfico, donde la opulencia, la exageración del cuerpo, el vestido, la casa, muestra la cantidad de poder adquisitivo de la persona.

Müller produce un nuevo sentido en las ruinas de la modernidad: *el ruido*. *El exceso*. Como superficie, es decir como efecto de sentido, el ruido es la dimensión donde se produce el sentido, lo que da sentido a la ciudad desde la escritura teatral del grupo Hora 25. El ruido como superficie es pues la puesta en escena de la ciudad postmoderna que nos introduce la máquina-Hamlet desde la escritura de Müller hasta la de Farley, en dos ciudades y tiempos diferentes, Alemania y Medellín, pero que se encuentran en una misma superficie, la del ruido. Desazón, disimulación, mirada a-terrada de la ciudad a lo lejos, la máscara de Müller junto con Shakespeare nos revela la descomposición de una ciudad cadavérica que en el afán de consumir, de gastar-se en la instrumentalización de la razón capitalista, rebasa los límites de la muerte.

La condición posmoderna implica un reconocimiento de que nuestras grandes verdades históricas no son sino grandes mitos, es decir, narraciones legitimantes del poder oficial. Imagen esquizoide del mundo, artificio imaginario, “máquina abstracta”, la máquina-Hamlet desarticula el cuerpo cultural de las estructuras culturales convencionales. El teatro Hora 25 desarticula con Müller a Shakespeare y a la ciudad, para celebrar una poiesis, resurgir con posibilidades de historia(s). El teatro como máquina abstracta frente a las ruinas postmodernas, es una crítica profunda y transformadora del código cultural reconocido y reconocible de la textualidad clásica, del cuerpo-órgano, cadáver ciudad-teatro. Desarticular el cuerpo convencional del teatro, remite a revolcarse en la palabra como caos interno, como desorden de la conciencia y capacidad de comunicación; signifique el que pueda señalará Beckett en medio del bosque de símbolos preconizado por Baudelaire, caos interno del lenguaje, teatro cruel como reflejo de la entropía de un mundo exterior devastado y transformado por sus crisis.

En medio del ruido del capitalismo salvaje, de la comercialización del ser, ruge el monstruo de Hamlet, la máquina producto-mercancía, donde el arte ya no tiene nada que decir; confundido con la “artesanía electrónica”, con los parques temáticos, el “arte degenerado” o de la postmodernidad, nos remite a la pérdida de los referentes del mundo real, llamémosle, el lenguaje, pensamiento logocéntrico o en la perspectiva dramaturgica de Müller, el relato de la Historia, primacía de la narración y lo narrado, vivido, pero no vivenciado, no dotado de sentido, pérdida del género y advenimiento del trans, contorsión, revulsión, desplazamiento, desterritorialización, que nos sitúa de nuevo en una archi-escritura rasgo de la postmodernidad donde todo es texto, todo tejido. Escrituras menores, corpóreas, fragmentadas. Ese es el ruido de la postmodernidad, nos atrevemos a llamarlo así, *ruido*, pues el “sentido” se escapa y da paso al monstruo para que él produzca el sentido. Hamlet es el monstruo.

“Los textos se vuelven municiones. Y el cañón o el fusil de donde son disparadas esas municiones, no eres tú. Es el público”, declara Müller en una serie de largas entrevistas a Alexander Kluge, dramaturgo y cineasta alemán. En *La máquina Hamlet* el blanco y la munición es el teatro mismo. El lenguaje en esta dramaturgia es resistencia, el fin de la historia es el fin del lenguaje. El citado ‘efecto Müller’ o postdramático ataca a toda la escritura del fin de siglo (De la Parra, 2000), este efecto de fragmentación, decolocación del lenguaje, su derrisión recorre el teatro que ponemos en la tensión del análisis. No existe una historia clásica, la historia del príncipe de Dinamarca es retomada desde la vida misma, desde la fatalidad de los seres, es una escritura que sucede, escritura corpórea. La palabra es cosa, el tiempo verbal es una acción, simultaneidad de imágenes, ruidos, performance puro, puro devenir del actor-espectador. De nuevo estamos ante la presencia, el arte material, abandono de toda senda posible de la metafísica, para entrar en la física, el cuerpo, el artista-ingeniero, productor, máquina. La

descomposición de la escritura dramática se constituye no solo como un estilo dramático, sino como un modo de expresión y de legitimación del artista con respecto a su forma de interpretar y habitar el mundo. Mundo polifónico, pluralidad de voces y conciencias.

3.3.3.1. La Niña-Lagartija o Una Verónica en la Cara



Ilustración 8. Obra: Una Verónica en la Cara (Delgado)

Entre las ruinas de la ciudad que se hace y deshace continuamente en su afán de progreso, obsolescencia programada, depósito industrial de grandes ciudades, ciudad amnésica, la aparición del monstruo, aquella disgregación de nuestra cohesión interna, altera el orden. El monstruo que vamos a observar es otro-otra Hamlet, paradoja del poder, del engaño, del abuso, del sinsentido. Un hombre y una mujer, hablamos desde el género para delimitar una escritura que reclama desde la trinchera del mal un establecimiento de un-otro orden, Kaosmos, ritornello, contorsión. Presentamos dos dramaturgias: “La Casa de la Lagartija” de Fernando Zapata y “Pernicia Niquitao o una Verónica en la cara” de Victoria Valencia, ambas

toman como espacio de acción el barrio en ruinas, el barranco, la cloaca, los conos urbanos, el no-lugar. Ambas dramaturgias ponen en relieve el género, quizá para de-generarlo e intentar atrapar en los hiatos un habla que dice mundo, que hace lugar. De nuevo estamos ante el banquete del exceso. Escrituras que detenta la desmesurada de la ciudad.

Comenzaré a andar encima de este barrio cubierto de matorrales y escombros.

Bajaré a la ciudad donde dicen no conocer a los monstruos de aquí arriba. De este arriba que ya no se sabe dónde comienza o donde termina después que la cañada arrasó con todo y volvió a la tierra lo que le hacían devorar sin misericordia.

Lagartija sombra. Mujer de sobra. Voy a dejar sola esta casa de la lagartija. Esta ruina de camufles y madriguera de oscuros festines. Voy a trepar los muros de contención, las terrazas con alambres eléctricos, las calles con alarmas y trampas para que no invadan la ciudad los bichos raros, los animales rastrosos del barrio alto que todos sabían que un día u otro se vendrían abajo. Ya es hora. No quiero esperar que el olor a mortecina atraiga a los perros y a los gallinazos. Espero que al abrir la puerta no estalle el mundo que no conozco (Zapata F, 2013).

La niña-lagartija solo podrá salir de las ruinas. El espacio determina su monstruosidad, el desmoronamiento del barranco, el lodazal que arrastra la quebrada llena de cadáveres la expulsan poniendo en jaque los límites del sistema de la ciudad planificada. Al salir a la superficie, ciega frente a la catástrofe que en un instante consuma toda su vida, se encuentra con más ruinas, de plástico, arquitecturas líquidas, su destino, andar entre ruinas.

Desterritorializada la niña-lagartija se consume así misma en su monstruosidad, muta, presagia lo innombrable. El ethos del monstruo es la espectacularidad, así leemos el texto literario,

espectacularidad que se exhibe en la obscenidad de lo hiperreal del personaje y el drama: conflicto que remite a un pasado rural, obscenidad de lo que muestra –monstrum- en la inmediatez de la presencia sobrenatural de la niña que se mantiene en el enigma –monitum- la cola de lagartija, su carácter excesivo la convierte en un desafío lanzado contra la naturaleza y la racionalidad. Ese es el desafío del texto, en él se desenmascara como figura de la alteridad, la Gorgona, aquella que representa nuestros miedos más profundos, aquellos que nos sumergen en lo profundo del caos donde rozamos las montañas de la locura de Lovecraft y las tinieblas. La niña-lagartija para liberarse de su realidad, de violaciones incestuosas, asesina al padre en una cadena de acontecimientos excesivos de violencia y muerte familiar y social trasgrediendo lo prohibido por excelencia, el tabú del incesto.

En ambas escrituras estamos en presencia del monstruo, los cuerpos de los personajes son extensiones del cuerpo de la ciudad, o mejor aún son la piel. La Ciudad en mayúscula que hemos identificado como un cadáver moderno, como una ruina, se erige ostentando el poder y con ella lo masculino, también como monstruo de ese poder, el padre. En tanto género, el monstruo femenino revela las máscaras de lo masculino, el héroe, el patricarca, el bandido. Teatro documental, testimonial, ironía social, estas dramaturgias del rodeo desestabilizan la realidad al metaforizarlas en lo monstruoso. Precisamente ese es el rodeo, la distancia, quizá el escape a la cruda realidad, a la muerte. El rodeo implica el límite, la frontera como membrana, paso entre la ficción y la realidad, distancia especular, espectacular, potencia del cuerpo en escena, extracotidianidad. Cuerpos extracotidianos, palabras extracotidianas que hacen de la realidad una ironía, re-creación de lo real. Presencia absoluta del cuerpo, crueldad, juego de máscaras, simulación y disimulación del ser. Entre dicho de la representación, la presencia.

Mi ciudad, Medellín, que para mí es un dolor, es una agonía, es desgarradora.

Obviamente amo a mi ciudad, pero me duele más de lo que la amo. Es un dolor infinito ver lo que está sucediendo, lo que sucede con las mujeres y con las niñas, ver lo que está pasando y que finalmente parece que no le importa a nadie, quizás a algunas políticas que son de palabra y para conseguir votos y popularidad, pero las cosas siguen pasando. Me duele ese deterioro alrededor, encima y debajo del metro, el metro supremamente bien cuidado, no tiene un rayón, esa cultura del metro le duele a Victoria Valencia, esa cultura tan estricta, tan militar, tan exigente, tan arrogante, y el pueblo que está al rededor del metro se está cayendo; esa es la contradicción. Te montás al metro y no hay una sola señal de malestar en ninguna estación, tenés que estar con las buenas costumbres, con toda la urbanidad de Carreño para montarte a un tren... (Valencia, 2014).

“Pernicia Niquitao o una Verónica en la cara”, como teatro documental, extraído de la crónica periodística, narra las historias de tres mujeres asesinadas en distintos hechos, aunque con algunos aspectos en común. Una de ellas, de 16 años, muerta a manos de su novio, a quien su madre ayudó a ocultar el crimen y el cadáver; otra, en zona rural de la ciudad, víctima en oscuros sucesos, al parecer por asunto de linderos, pero que nunca se aclararon a ciencia cierta, y una más, llamada Verónica -lo cual explica este nombre en el título-, que un hombre apuñaló en plena calle, cuando ella se negó a tener más sexo con él. La mujer víctima, la violencia de género como tema concretizan un escritura también ella monstruosa de la realidad que la desborda. Escritura en descomposición. El texto de esta obra no tiene diálogos, es un relato que exige a los actores un habla extra-cotidiana. El monstruo masculino está representado en Fredy Conejo Blanco, especie de Barba Azul que en tres días violenta y mata a

las tres mujeres; y como gran coro, aparece la ciudad agónica, la urbe como personaje que cuenta lo que sabe y piensa. Allí la mujer se re-conoce cómplice del verdugo, mujer-madre de monstruos. La ciudad agónica, el drama urbano que toma diferentes pieles, que se hace memoria orgánica.

La metáfora del monstruo como posibilidad teratológica de pensar la ciudad toma forma en el género, hombre-dominante, mujer-dominada, víctima-victimario. Criatura híbrida, hecha de pedazos, sobras, la mujer autora-directora-actriz se desdobra en el juego de máscaras de la representación, simula y disimula su ser, ser de la ciudad. Voz estancada en un cuerpo-mujer que ruge, que muta, que deviene monstruo. La obra-vida se reviste de una piel monstruo que hace lugar en la palabra-acción. Ausencia de diálogo para poner en el relato un ronroneo, la singularidad de una voz que reclama un lugar en medio de los desposeídos. Resonancias polifónicas, máscara acústica que vela al autor-creador. Monólogos, soliloquios del individuo contemporáneo, el hombre de la multitud, el hombre sin atributos, el zombi.

(Fernández, 2011)

Lo que intento siempre es que los cuerpos -femeninos y masculinos- reflejen la agonía de la ciudad. Todas mis obras hablan de la violencia de la ciudad y ella es un personaje principal. Y la ciudad a veces es femenina y a veces es masculina; a veces es un macho arrogante que no tiene ternura. Yo puntualizo en cosas muy específicas: la violencia y el cuerpo de la ciudad transmitido al cuerpo del actor o de la actriz. Con ese cuerpo en agonía se instala el texto, que está previamente escrito. Entonces la tarea del actor o de la actriz es encontrar la forma de simbolizar la ciudad que ellos viven, que nosotros vivimos y cómo nos duele. A

veces pasa que un actor no 'da pie con bola', no puede, porque no todos tenemos la posibilidad todavía de tener una conciencia o una percepción, o la tiene pero no la sabe referenciar sobre el escenario. Pero eso para mí es lo más importante: el cuerpo dentro del escenario generando una ruta simbólica en la que se cumple el destino de cada personaje, personajes aporreados por la ciudad (Valencia, 2014).

Estética de la desolación, del solipsismo, personajes-personas “aporreados por la ciudad”, la palabra poética es la manifestación de lo que son, palabra y cuerpo extracotidianos, indispensable exceso de la estética que nos asalta la sensibilidad desde lo más prosaico, lo funcional y práctico, allí donde la escritura atraviesa la frontera de lo real, se fuga de las racionalidades instrumentales hacia una esfera de lo poético donde ser materia de la ensoñación. Los actores-personajes quiebran los estereotipos mediante el trabajo de la crueldad, técnica y disciplina del cuerpo. Partituras de acciones físicas que iluminan la escena, descifran el interior de cada ser-personaje.



Ilustración 9. De monstruos y martirios. (Delgado, “De Monstruos y martirios, otras recitaciones del hombre feroz”. Dramaturgia y dirección: Victoria Valencia.) Fotografía cortesía del grupo.

El 14 de octubre de 2010 en el municipio de Tame, Departamento de Arauca, Colombia, el subteniente del Ejército Nacional, integrante de la Contraguerrilla de las Fuerzas Especiales de Colombia, Raúl Muñoz Linares, secuestró, abusó sexualmente y asesino a tres hermanos de 6,9 y 14 años. Los niños fueron hallados en dos fosas 7 días después. El espacio escénico que construye Victoria Valencia para efectuar esta representación, rompe con la representación, vasal de la noticia instalando un juego plástico donde los intérpretes esculpen el espacio de la tragedia. El drama urbano que hemos venido identificando como elemento dramático que se confunde con la escritura teatral para ser el mismo una escritura espectacular, aquí, en esta puesta en escena cede el espacio a la performatividad de las artes plásticas, el lenguaje de la materia de la pintura se apelmaza con el cuerpo del actor-monstruo-personaje, la escena deviene en una monstruosidad que paraliza al espectador, testigo directo del crimen. Ritual de la ensoñación, dramaturgia del rodeo. El espacio es violentado, el espacio es la piel de los niños abusados, asistimos como verdugos al banquete de carne del espacio.

Los espacios de la teatralidad de Victoria Valencia son geografías del acontecer diario de la ciudad metaforizada en atmosferas oscuras, penumbras, escenografías con materiales reciclados, tierras, pedazos de madera, escombros, cables eléctricos con bombillos fundidos, ropas ajadas. Materias-objetos, palabras-cuerpos, géneros. Inscripción de lo nocturno, de lo femenino-húmedo que se opone a lo diurno, la luz, la razón. La oscuridad y la penumbra rugiendo sobre el sol del medio día que enseguece, adormece, el sol de la ira y la guerra. El desierto de la ciudad donde los zombis comienzan asomarse como la peste. Las escrituras analizadas de Fernando Zapata y Victoria Valencia deambulan por el desierto con la humedad del cuerpo nocturno, en el escenario húmedo, como la mujer-monstruo. Dramaturgias urbanas que instauran en el escenario a la manera del *action painting* o el happening una mirada

a la materialidad, escritura de la materia, cuerpo-objeto, *ready made* que dice del arte como materia, como posibilidad de retorno a una ciencia de lo concreto. Celebración del arte como la fresca ruina de la tierra. Dramaturgias inscritas en lo nocturno, *“no necesariamente en la noche, sino en lo nocturno del ser”*.

La crisis del individuo contemporáneo, saberse fragmentado e inacabado, encuentra su punto de tensión en la aproximación al otro, donde la identidad se revela como pluralidad, alteridad que constituye al individuo. El yo entonces es tan solo un artificio que se rompe al borrarse las fronteras entre el adentro y el afuera. Romper la unicidad del yo, desdoblarse y multiplicarse en otros es el alcance de la tecnología teatral contemporánea, los personajes renuncian a considerarse esenciales *“para aprehenderse como una función inestable y no como realidad sustancial”* (Lévi-Strauss, 2014, p. 369). Estas escrituras no hacen una autorevelación sino una revelación social, maquinal. Esta crítica a la noción de subjetividad tiene consecuencias para la representación en los tres planos que hemos intentado abordarla: como forma constituyente del arte teatral, como dimensión ontológica y como forma de visibilidad. Pues cada gesto, cada acto, cada escritura teatral es performativa, es decir acontece, sucede por un deseo, una necesidad subjetiva donde manifestar la multiplicidad y encontrar en lo contradictorio una terapéutica liberadora.

4. CONCLUSION

Las dramaturgias teatrales que abordamos son un espacio de indeterminación, un espacio mutable, un acto político frente a la autoridad de lo fijo, lo inmodificable; sea su descomposición el estado de su crítica la que instaura en el espacio de la representación, el espacio de la deriva. Como tecnología teatral intentan disolver el lenguaje, toda gramática que impone reglas para el juego de la representación, disolverlo en el juego de los sentidos donde lo múltiple se manifieste en los juegos del lenguaje, pues si los límites del mundo –de cada individuo- son los límites de su lenguaje, el reconocimiento de los sentidos en su deslocalización, desplazan en el sentido de las cosas, desplazamiento del cuerpo biológico, de la palabra, desterritorialización, disolución del ciudadano. Las dramaturgias teatrales dan cuenta de esa inestabilidad del individuo lanzado al afuera, experiencias estéticas que comprenden la relación de los cuerpos y los espacios; cuerpos y espacios en descomposición, pues la experiencia de la ciudad planificada desencadena realidades monstruosas, individuos-medios desfigurados.

El teatro como practica estética, es el territorio del nómada, del devenir, el artificio de la palabra es un juego de la memoria contra la memoria. En el vacío que la representación del mundo nos genera, solo una neblina ocupa nuestra cabeza, nuestra memoria. LO ORGÁNICO. Esa *neblina* es la que los poetas-personajes intentan despejar garabateando las palabras. Con el teatro en tanto acontecimiento los espectadores nos desintegramos con él, descomponemos, y dejamos de ver el pasado, donde solo veríamos ruinas, para comenzar a devenir la desintegración, paradójicamente la ruindad del ser, las ruinas de plástico. Ese devenir ruindad hace un ser incompleto, o mejor aún, desterritorializado, que necesita valerse de la

memoria para no morir. La contingencia de la vida sobre la que se debate el individuo contemporáneo en medio de ruinas plásticas, aquello que es probable que ocurra, aunque no se tenga una certeza al respecto, precisamente el desmoronamiento de la vida material, y con ella la desintegración de los seres, su colapso, es lo que hemos logrado componer como narrativas teatrales del drama urbano. Descomposición es la imagen de la ciudad que leemos en el teatro. Esa vida material que desintegra y arrasa con todo el ser, que toma la palabra como límite y con ella instrumento de la memoria, en un espacio donde la muerte, la ruina, el detritus, constituyen toda posibilidad de existencia, escribir *es una experiencia del límite*. Esta es la sensación que nos queda después de presenciar el teatro, práctica estética que solo puede ser registrada en la memoria orgánica. Decimos presenciar pues el límite de esta investigación está puesto en la actividad misma de ir a las salas de teatro de la ciudad y participar de su teatro, conversar con los teatreros. La escritura final de esta investigación da cuenta de lo inestable de la práctica investigativa, de una experiencia de lo sensible en el teatro.

La escritura teatral para vivir será necesario morir, y la memoria es su *gran trampa*. La materia toma forma por sí sola distanciándose de la palabra. Hablar desde las ruinas, destruir y olvidar aquellas cosas que alguna vez pretendieron ser el Libro del Mundo, el libro irrealizable es lo que oteamos en el teatro como práctica estética. Alrededor de los objetos obsoletos regirá el orden de la ciudad, su posesión permitirá la sobrevivencia. La Pérdida que entraña la noción de desterritorialidad, nos adentra en un estancamiento, el terror de haberlo perdido todo. El olfato, tacto, gusto, como órdenes infrasimbólicos se despiertan con fuerza en el teatro, mientras la mirada y el oído entren en un segundo plano, pues están vigilan, controlan. Los registros, las inscripciones que podemos rastrear en las palabras-imágenes pertenecen a ese orden, no al de la mirada. Así entramos en el juego de la desintegración. La contingencia de las

ruinas postmodernas, una ciudad donde todo y todos se están desintegrando rápidamente es propensa al olvido. Cuando en la ciudad contemporánea algo desaparece, con él se va el recuerdo, porque los objetos entran en la dinámica de la obsolescencia, el carácter de muerte, inerte de las cosas que borra su permanencia, su trascendencia en favor de un valor de cambio, no de uso; este carácter transitorio es un proceso de eliminación lento en favor de la sobrevivencia. Al desaparecer el objeto, las palabras, las imágenes, los significados y las categorías del objeto se desvanecen, y las palabras se convierten en un ruido, las imágenes se nublan, los usos cambian, y comenzamos a sentir la pesadez de la existencia (material, orgánica, vasal); el pesimismo toma cuerpo y la memoria en la velocidad de este desvanecimiento, no es más que una trampa. La trampa que nos tiende el lenguaje.

Como escritura del límite, el teatro refiere al “lenguaje fantástico”, aquel que puede dar sentido al mundo, objetos y seres mezclados somos una mecosfera. La escritura del límite posibilita a su vez mantenerse en pie en medio de la desintegración, lenguajes que ha rebasado las palabras cuando la vida material nos devora y ninguno sabemos cómo evitarlo, lenguaje que como en la *Alicia* de Lewis Carroll, se convirtió en toda posibilidad de tener un día más para vivir, o en un momento más para salir de la madriguera, o para alivianar el peso de la existencia.

Finalmente lo residual nos sitúa en el infierno de los sentidos, ¡Ser la materia! El teatro nos obliga a sumergirnos en ella, en el abismo de nuestra finitud, de nuestra ruina; el cuerpo expuesto en acción, contorsión, vida tomada como residuo, la aisthesis, la sensación pura o “depurada de toda responsabilidad signica: abierta como lo que es, desecho de la existencia”, pura experiencia, devenir, que es aprehendida por el arte como flor de la técnica,

como fresca ruina de la tierra que revienta para hacerla habitable. Pues poéticamente vive el hombre sobre la tierra. El arte no es sensible, sensibiliza, es materia, no es espacio-tiempo, espacia y da tiempo, en cuanto técnica, es co-laboración de hombre y tierra, por el arte-técnica conocemos el mundo, es el mediador; esta es la encrucijada del arte actual, el arte residual, de la banalidad o “degenerado” frente a toda poética que encuentra las correspondencias con las cosas, en donde nos reconozcamos como sinfonía. Re-encontramos en la práctica teatral una estética de la presencia.

5. TEATRO ANALIZADO

- La Muñeca Torpe, Jose Manuel Freidel
- Hel (Varius), Fernando Zapata
- El Café De Soledad, Fernando Zapata
- La casa de la lagartija, Fernando Zapata
- La Barca De Los Locos, Bernardo Ángel
- Hamlet en los Tiempos del Ruido, Teatro La Hora 25, dirección Farley Velásquez
- Pernicia Niquitao, o una verónica en la cara, Victoria Valencia

6. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Ilustración 1. Teatro Bolívar, año 1949, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.	36
Ilustración 2. Teatro Bolívar. Demolición del Teatro Bolívar, año 1959, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín.	37
Ilustración 3. Obra: "Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta Banbury" (Lema) Adaptación del cuento de Gombrowicz. Dramaturgia y dirección J.M. Freidel.	74
Ilustración 4. Obra: Hamlet-machine, en los tiempos del ruido. (Zea).....	78
Ilustración 5. Obra: Hel Varius	83
Ilustración 6. Grupo La Barca de los Locos. (Bravo)	88
Ilustración 7. Obra: La Muñeca Torpe (Lema, Dramaturgia y dirección Jose Manuel Freidel..	99
Ilustración 8. Obra: Una Verónica en la Cara (Delgado).....	107
Ilustración 9. De monstruos y martirios. (Delgado, "De Monstruos y martirios, otras recitaciones del hombre feroz". Dramaturgia y dirección: Victoria Valencia.) Fotografía cortesía del grupo.	112

7. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida. Pretextos, Valencia, 2010
- Ángel, B. (2010). *Matacandelas*. Retrieved from Entrevista realizada por Cristóbal Peláez al grupo la Barca de los Locos.: <http://www.matacandelas.com/EntrevistaLaBarca.htm>
- Ángel, B. (2014). “*Poetizar, no pontificar*”. *La Barca de los Locos*. Medellín: Defensa de la palabra.
- Ángel, B. (Nº 34, 2012, mayo). Palabras de Fuego. El teatro anarquista de la Barca de los Locos. Mauricio Hoyos. *Universocentro*.
- Aristoteles. (1999). *Poetica*. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. (1999). *El Teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Augé, M. (1994). *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Argentina: ATUEL.
- Enaudeau, C. (1999). *Paradoja de la Representación*. Argentina: Paidós.
- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía Zombi*. Argentina: anagrama.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 2000.
- _____ El derecho de Soñar. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 1987.
- Bajtín, Mijail. Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo Cultura económica, México 1987

Becket, S. (1998). *El innombrable*. Alianza.

Benjamin, W. (1974). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2011). *Calle de dirección única*. Barcelona: Abada.

Benjamin, W. (2005). Libro de los Pasajes. Madrid: Akal.

Boyer, C. (1994, P. 74). *The City of Collective Memory*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Bravo, C. Grupo La Barca de los Locos. Actor, dramaturgo y director: Bernardo Ángel.
Fotografía Parque Bolívar. La Barca de los Locos, Medellín.

Brecht, B. (1973). *Escritos sobre Teatro, vol I*. Buenos aires: Nueva Visión.

Canetti, Elias. Auto de Fe. De bolsillo, 2011, España.

Calabrese, O. (2012). La Era Neobarroca. Barcelona: Cátedra.

Carvajal, M. (1993). Obra: La Visita de la Vieja Dama. Medellín: Universidad de Antioquia.

Chaverra, A. (2013). Archivo personal, Colectivo cuerpo Habala. *Performance Decapita*.
Medellín.

Dagognet, François. *Ecriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.

_____ Pour une théorie générale des formes, Paris, Vrin, 1975.

_____ Une épistémologie de l'espace concret. Néo-géographie, Paris, Vrin, 1977.

_____ Le Vivant, Paris, Bordas, 1988.

_____ Éloges de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise, Paris, Vrin, 1989.

_____ Le Corps multiple et un, Paris, Institut Synthélabo, 1992.

_____ Pour une philosophie de la maladie, Paris, Textuel, 1996.

_____ Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique, Paris, Institut Synthélabo, 1997.

Debord, G (1990). Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona, Anagrama.

Debord, G y otros. (2013). Filosofía para indignados. Barcelona, R.B.A.

De la Parra, M. A. (2000) La Máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo XX (sobre Hamlet-machine de Heiner Müller). Estudios públicos, N° 77.

Deleuze, G. Guattari, F. (1978). Kafka. Por una literatura menor. México, D.F.: Ediciones Era.

Deleuze, G. Guattari, F. (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. Guattari, F. (2005). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.

Deleuze. *Proust et les signes*.

Delgado, M. (1999). El animal público. Barcelona, Anagrama.

Delgado, M. (2002) Disoluciones urbanas. Medellín: Universidad de Antioquia.

Delgado, M. Ciudad líquida, ciudad interrumpida. (1999). Medellín: Universidad de Antioquia.

Deleuze y Guattari, G. (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pre Textos.

Deleuze, G. (2004). *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.

Delgado, D. “*De Monstruos y martirios, otras recitaciones del hombre feroz*”. *Dramaturgia y dirección: Victoria Valencia*. Grupo la Mosca Negra., Medellín.

Delgado, D. “*Pernicia Niquitao O Una Verónica en La Cara*”. *Dramaturgia y Dirección, Victoria Valencia*. La Mosca Negra, Teatro, Medellín.

Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Argentina: Siglo XXI.

Derrida, J. (1989). *Escritura y la Diferencia. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. barcelona: Anthropos.

Duque, F. (1999). *Ruinas Postmodernas*. Medellín: Universidad Nacional de colombia.

Cassirer, Ernst. El animal simbólico.

Freidel, J. (1986, julio 22). Entrevista al Teatro. *El Colombiano, Medellín*, p. 17A.

Freidel, J. (1987). *obra de teatro la lavandera*. Medellín: archivo privado Exfanfarria teatro .

Freidel, J. (1987). Programa de mano. Medellín.

Foucault, Michel. Tecnologías del yo. Paidós, Buenos Aires, 1998.

Garcia Barrientos, J. (2007). *Analisis de la dramaturgia, nueve obras y un metodo*. Madrid: Fundamentos.

García Lorca, F. (1986). Charla sobre teatro. Documentos Biblioteca Gilberto Martínez, Medellín. *El Espectador, Bogotá*, p. 17.

Gilles, D., & Félix, G. (1980) Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia.

Heidegger, M. (2002). *Serenidad*. Barcelona: El Serbal.

Lamus Obregón, M. (2000). *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Lema, C. De lo ocurrido en la goleta. Autor Gombrowicz, dirección J. Manuel Freidel,. *Fotografía*. Exfanfarria teatro, Medellín.

Lema, C. La Muneca Torpe, Dramaturgia y dirección Jose Manuel Freidel. *Fotografía*. Exfanfarria Teatro, Medellín.

Lanceros, Patxi.(2010). La huella del crimen: imagen de la ciudad. *Metapolítica*, V. 14 (Nº 68). México. Enero-marzo.

Levinas, E. (2002). *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme.

Lévi-Strauss. (2014, p. 369). *Seminario interdisciplinario la Identidad. Tomado de: “Performance, un arte del Yo”, Josefina Alcázar*. México: Siglo XXI.

Martinez , G. (2002). *Teatro alquimico*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Martínez, G. (1994). Ponencia La teatralidad en el teatro de Medellín. Medellín: grabación filmica Cátedra Universidad Nacional.

Merleau Ponty, Maurice. La prosa del mundo. España, Gallimard, 1979.

Müller, H. (1990). *La máquina Hamlet (Die Hamletmaschine, en el alemán original, y The Hamletmachine, en inglés), en Teatro escogido*. Madrid: Primer Acto.

Metro Medellín. (n.d.). Retrieved from

<https://www.metrodemedellin.gov.co/CulturaMETRO/ConcursoFotografiaMETRO20anos.aspx>.

Nancy, J. (2013). *La ciudad a lo Lejos*. Argentina: Manantial.

Ortiz, G. Hel Varius. Dramaturgia y Dirección: Luis Fernando Zapata Abadía. *Fotografía*. Tacita e Plata, Medellín.

Pardo, J. (1999). *La sociedad del espectáculo*. España: Pre Textos.

Ricoeur, P. (1997). *Tiempo y Narración*. México: Sigo XXI.

Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.

Pardo, J. L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cíncel.

Ponte, A. (2006). *Un nuevo arte de hacer ruinas*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ponte, A. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.

Romero, J. (2008). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Soja, E. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. (2008). Madrid:

Traficantes de sueños.

Sarrazac, J. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*.

México: Paso de Gato.

Sennete, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: ED. Alianza Editorial. 1994.

Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos*. Aguilar.

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno, tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Editores Mente Ávila, Venezuela.

Tejada, R. (2003). *Jirones de Memoria. Crónica Crítica del Teatro en Medellín*. Medellín: Edición Ateneo Porfirio Barba Jacob.

Thayer, W. (2010). *Tecnologías de la crítica, entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Chile: Metales Pesados.

Trías, E. (2000). *La fundación de la ciudad*. Barcelona: Ediciones UPC.

Valencia, V. (2014, marzo). “*Mi universo todavía le debe a las personas que están sometidas con la guerra*”. *Entrevista Jenny Giraldo García*. Retrieved from <http://programacuartapared.com/index.php/hacer/item/14-victoria-valencia>

Vásquez, S. (1987). “Diez años en la trinchera del sueño”. Entrevista con Patricia Arango. *El Espectador*, pp. Documentos Biblioteca Gilberto Martínez, Medellín.

Velásquez, F. (2001, Marzo 3). Con el teatro busco la ciudad perdida. Entrevista por Oscar González. . *El Mundo, Medellín*, p. 7.

Velásquez, F. (2014, febrero 3). *Mientras mi cuerpo sea mío*. Retrieved from
blogs.elspectador.com

Vernant, P. (2008). *Atravesar Fronteras, entre mito y política II*. Argentina: Fondo de cultura
Económica .

Viviescas, V. (1990, N° 244). Violencia y teatro en Medellín. Hacer de la muerte un poema.
Entrevista de Jose Monleón. *Revista Primer acto. España*, 70- 74.

Xibille Muntaner, J. (1994). *La situación postmoderna del arte urbano*. medellín: universidad
Nacional de Colombia.

Zapata, F. (1990). El Café de soledad. Medellín: Texto inédito.

Zapata, F. (1994). HEL (Varius), Dramaturgia. Medellín: Texto Inédito.

Zapata, F. (2013). La Casa de la Lagartija. Medellín: Teatro La Exfanfarria, Texto inédito.

Zarone, G. (1993). Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano.
Valencia: Pre-Textos.

Zea, S. *Hamlet Machine, Dirección y actuación, Farley Velásquez*. Teatro la Hora 25., Medellín.